

Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila

**La profesionalización
de la enseñanza musical en México:
El Conservatorio Nacional de Música
(1866-1996)**

Su historia y vinculación con el arte,
la ciencia y la tecnología en el
contexto nacional



**La profesionalización
de la enseñanza musical en México:
El Conservatorio Nacional de Música
(1866-1996)**

CIENTÍFICA

Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila

**La profesionalización
de la enseñanza musical en México:
El Conservatorio Nacional de Música
(1866-1996)**

**Su historia y vinculación con el arte,
la ciencia y la tecnología en el
contexto nacional**

Volumen I

Primera edición: 2017

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

© Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila

Daniel García Rivera / Formación
Javier Delgado Solís / Corrección de estilo
Faustina Guzmán / Fotografía de portada.

D. R. © *La profesionalización de la enseñanza musical en México:
El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)
Su historia y vinculación con el arte, la ciencia
y la tecnología en el contexto nacional. Volumen I*

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Conservatorio Nacional de Música
Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,
delegación Miguel Hidalgo, c. p. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de
esta edición son propiedad del Instituto Nacional
de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial
de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la
reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación,
sin la previa autorización por escrito de la
Secretaría de Cultura, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la autora.

Portada: Detalle de la fachada del Conservatorio Nacional de Música,
fotografía de Faustina Guzmán, 2000.

ISBN: 978-607-605-540-3

Impreso y hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



A mis padres
Betty Fabila Herrerías y Uberto Zanolli Balugani,
con amor infinito.
In Memoriam

Índice

Introducción	15
Capítulo I	
Aproximación a los orígenes de la institución conservatoriana . . .	29
1. De la antigüedad clásica al renacimiento europeo	30
La antigüedad clásica.....	30
La enseñanza musical en la época medieval.....	33
2. La fundación de los primeros Conservatorios musicales	36
Los primeros conservatorios: los <i>ospedali</i> italianos.....	37
El Conservatorio francés: germen de la modernidad.....	43
3. Panorama de la educación musical en la Nueva España	47
Capítulo II	
Las sociedades filarmónicas y la educación musical en el siglo XIX	57
1. Sociedades filarmónicas del México decimonónico	58
La primera Sociedad Filarmónica (1825)	58
Organización de la “Academia Filarmónica Mexicana”.....	64
Nacimiento de la Gran Sociedad Filarmónica Mexicana (1839) . . .	65
“Escuela Mexicana de Música”.....	65
“Academia de música de la gran sociedad filarmónica mexicana”.....	66
Panorama de la educación musical a mediados del siglo XIX. . . .	68
La Sociedad Filarmónica Mexicana (1865)	70
2. Génesis del Conservatorio Nacional de Música	79
Fundación del Conservatorio de Música (1866)	79

ÍNDICE

Estructura académica de la institución	80
Influencias de la filosofía positivista en el seno filarmónico.....	83
Obras de teoría musical de los filarmónicos.....	88
Actividades musicales de la Sociedad Filarmónica Mexicana.....	89
Apoyo gubernamental al Conservatorio.....	92
Inauguración de la sección del Conservatorio Dramático.....	97
Modificaciones en la formación académica conservatoriana.....	99
Influencias sinfónicas germánicas: el I Gran Festival Mexicano y la Orquesta del Conservatorio.....	105
El nuevo teatro del Conservatorio.....	110
Literatos y filarmónicos.....	111
Caída del régimen lerdistas y fin de la Sociedad Filarmónica Mexicana.....	117
Capítulo III	
El Conservatorio Nacional de Música en los albores del porfiriato (1876-1900).....	123
1. Nacionalización del Conservatorio de Música.....	124
Vida conservatoriana.....	124
Periodo directivo de Antonio Balderas (1877-1882).....	129
Gestión de Alfredo Bablot (1882-1892).....	135
2. Proyecto educativo de 1883.....	136
Consideraciones generales.....	136
Reformas curriculares.....	141
Influencias extranjeras en el nuevo plan de estudios.....	148
Estructura académica y administrativa del plantel.....	151
La Orquesta del Conservatorio Nacional.....	156
Avances de organología musical en la institución.....	157
3. Últimas reformas curriculares en el siglo XIX.....	167
Arribo de José Rivas a la dirección.....	168
La Sociedad de Conciertos del Conservatorio.....	168
Métodos de estudio para las cátedras del Conservatorio.....	170
Contribuciones a la profesionalización de la música en el Plan de 1893.....	177
Controversias relativas a la titulación en el campo artístico.....	179

ÍNDICE

Distinción entre los escolares conservatorianos.....	182
Estructura del Plan de Estudios de 1893.....	183
Ley de enseñanza de 1900.....	185
Capítulo IV	
Hacia la internacionalización: de la ópera italiana al sinfonismo europeo (1900-1910).....	199
1. La educación musical en las postrimerías del porfiriato.....	200
Reorientación en la tradición musical en México.....	200
El “francesismo” llega al Conservatorio Nacional de Música.	202
Los trabajos de reorganización escolar de 1902.....	203
El Plan de Estudios de 1903.....	206
El nacimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional.....	215
Avances de la política educativa gubernamental.....	219
Participación conservatoriana en el Ateneo Mexicano Literario y Artístico.....	227
Renovado impulso al género dramático en el ámbito conservatoriano.....	231
2. Influencias francesistas en la enseñanza musical conservatoriana.....	234
La efímera gestión de Ricardo Castro.....	234
La administración de Gustavo E. Campa.....	243
Una nueva sede para el conservatorio.....	245
Los concursos escolares.....	248
Impulso a las actividades académicas.....	250
Repercusiones del viaje a Europa de 1908.....	255
3. Un nuevo plan y una nueva realidad social.....	256
Modificaciones curriculares al Plan de 1910.....	257
Capítulo V	
Avances nacionalistas en la educación conservatoriana (1910-1928).....	269
1. El Conservatorio y la primera fase de la Revolución (1910-1914).....	270

ÍNDICE

Apoyo a la cultura del regimen maderista	270
El Conservatorio y la dictadura huertista	274
La <i>Ley de enseñanza</i> conservatoriana (1913)	276
Incremento de la planta docente	278
Militarización de las escuelas nacionales	281
2. Hacia el constitucionalismo (1914-1917)	282
El Conservatorio en la época carrancista	282
Enriquecimiento cultural del <i>currículum</i> conservatoriano	284
Las escuelas preparatorias anexas al conservatorio	288
La Dirección General de Bellas Artes	289
Ley de Reorganización y Plan de Estudios (1915)	290
La Escuela Nacional de Música y Arte Teatral (1916)	292
La Orquesta de Profesores de la ENMAT	295
La <i>Revista Musical</i>	297
El arribo de Eduardo Gariel a la dirección	298
Actividades de la Orquesta Sinfónica Nacional	300
Recomendaciones del exterior	300
3. En los inicios del México Posrevolucionario (1918-1928)	301
Influencias del vasconcelismo en el ámbito conservatoriano	304
El rectorado de Vasconcelos	306
Los primeros años bajo la égida de la Universidad Nacional	308
El nacimiento de la Secretaría de Educación Pública	309
Impulso al nacionalismo musical	311
Carrillo deja la dirección	313
Segunda etapa dentro de la Universidad Nacional	314
El departamento nocturno del CNM	319
Los Congresos Nacionales de Música	321
El proyecto de Plan de Estudios de 1928	323
Capítulo VI	
De la escisión a la tutela cultural del Estado	
(1929-1948)	331
1. Repercusiones del movimiento por la Autonomía	
Universitaria (1929-1933)	332
Los sucesos de 1929: la escisión	333

ÍNDICE

Reincorporación al Departamento de Bellas Artes.....	338
Descripción del Plan de Estudios de 1929.....	340
Chávez y el Plan de Estudios de 1933.....	342
Nueva estructura de las carreras conservatorianas.....	344
Impulso curricular a la Pedagogía.....	347
Academias de investigación.....	348
Difusión del nacionalismo y la modernidad.....	352
El ámbito conservatorio en los años treinta.....	354
Las clases de creación musical.....	354
Los interinatos de Revueltas y Ponce.....	355
2. El Conservatorio durante el régimen cardenista (1934-1940)...	358
La función del conservatorio: música para las masas.....	358
El Plan de Estudios de 1936.....	360
Labores de investigación.....	367
Mecanismos de difusión.....	368
Lineamientos sobre el personal.....	369
El decreto presidencial de 1937.....	370
José Rolón: nuevo director.....	373
3. La nacionalización de la cultura mexicana (1938-1948).....	376
La propuesta académica de García de Mendoza.....	376
Nuevas dimensiones de la función social conservatoriana.....	377
Estructura del Proyecto Académico de 1938.....	379
Las administraciones de Ordoñez y Agea.....	383
El Plan de Estudios de 1942.....	384
La Escuela Secundaria de Arte (1945).....	388
El Instituto Nacional de Bellas Artes.....	390
La Academia de la Ópera del Conservatorio Nacional (1946).....	397
 Capítulo VII	
El Conservatorio en el México Contemporáneo (1949-1996).....	407
1. Las primeras décadas en Polanco (1949-1977).....	408
Necesidad de un inmueble propio.....	408
Circunstancias de la adquisición del inmueble conservatorio.....	412
Inauguración de la sede de Mazaryk.....	415

Organización escolar conservatoriana (1949-1967)	417
Los planes de estudio de 1945 y 1946: antecedentes del “Plan Galindo”.....	417
El Plan de Estudios de 1951.....	426
Amparán y el Plan de Estudios de 1962.....	433
Iniciativas de reforma escolar (1967-1977)	442
Francisco Savín y el “Bachillerato en Artes”.....	442
Manuel Enríquez y el proyecto de Plan de Estudios de 1973.....	444
Víctor Urbán y el Plan de Estudios de 1975.....	447
2. Hacia la profesionalización curricular (1978-1994)	449
El reconocimiento oficial a los estudios en el CNM	450
Armando Montiel y el Plan de Estudios de 1979.....	454
El proceso de registro ante la Dirección General de Profesiones..	457
El CNM en los últimos lustros (1983-1996)	460
Aspectos de la administración de Alberto Alva.....	461
Aportes de la gestión de Leopoldo Téllez.....	461
Regularización académica, meta de María Teresa Rodríguez.....	463
Acondicionamiento del espacio y reordenación académica con Aurora Serratos.....	467
3. Expectativas artísticas, pedagógicas y culturales del CNM (1995-1996)	469
El CNM en el marco del Centro Nacional de las Artes	473
Una nueva sede para el CNM.....	475
Esquema de organización y funcionamiento del CNM.....	477
Avances de la reordenación académica en el CNM	477
Características del proyecto de Plan de Estudios (1996).....	479
Inclusión del posgrado en la estructura académica del CNM.....	482
Balance de la profesionalización musical en el Conservatorio.....	484
Futuro de la institución	494
 Consideraciones finales	 499
 Bibliografía	 509

Introducción

La fluidez inaferrable de la vida, en la obra de arte halla un instante de eternidad. Esta antítesis “instante” y “eternidad”, más formal que de hecho, quiere representar el relámpago de intuición que, al ánimo vibrante del poeta y músico esclarece un punto eterno en el flujo de la existencia.

Hay quien hace el profesionalista atento sólo al lucro o rozando el diletantismo: sería pues absurdo en estos casos esperarse revelaciones; no se puede pretender que este milagro acontezca cada noche y en cada teatro...

El arte es egoísta, no conoce medias tintas. Quiere todo para todo donar. ¡Guay al que de él hace un menester!

La venganza del arte es implacable y severa como un ciclópeo cataclismo que todo destroza y anonada. No existe lo gris, lo uniforme, lo impreciso, lo vago. Existe el arte y su negación a las antípodas. Cada representación esconde vicisitudes, años, siglos, períodos, escuelas, generaciones de artistas...

Vivir cerca de la muerte y sufrir las ofensas del tiempo y de los brutos es también una nota fatal del teatro musical.

Los Sansones que trataron derrocar el templo del arte sacudiendo sus columnas se ilusionaron con demolerlo, olvidando que su materia está hecha de substancia inmortal...

¡Oh! hombre, cuando escuches una ópera, no te asome jamás ningún interrogativo. Arrójate en aquellas existencias inmortales de figuras; míralas vivir sobre el timbre de una voz o sobre el arco de un gesto, o sobre el estro de un trino lejano de violín.

Uberto Zanolli

(“Inmortalidad de la Ópera”, *Diario de la Nación*, México, 9 de agosto de 1959)

La elección del tema de esta tesis, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, ha sido el resultado de la conjunción de factores personales y de las necesidades de la propia investigación histórica.

En ese orden de ideas, en primer lugar con el Conservatorio Nacional de Música, me unen poderosos lazos sentimentales. El 21 de agosto de 1953, durante un ensayo de *La Bohème* de Giacomo Puccini con la Academia de la Ópera, en el Auditorio Silvestre Revueltas de dicha institución se conocieron mis padres: ella, Betty Fabila —alumna fundadora del Conservatorio de Mazaryk y discípula de canto en la clase del maestro David Silva—, él, Uberto Zanolli —director de orquesta recién llegado de Italia, contratado por Ópera Nacional y el INBAL para la temporada internacional de aquel año—, enamorándose a primera vista. Por tal motivo, mi padre no regresó a Italia, de donde era originario, y se quedó a trabajar en dicho Instituto, ingresando hacia 1959 por un breve periodo en la planta docente del propio Conservatorio como maestro de Coro, en cuyas aulas, casi veinte años después, luego de haber iniciado los estudios musicales con mi tía Adoración Fabila Pescina, tuve la oportunidad de formarme como pianista bajo la dirección del maestro Leopoldo González Blasco y posteriormente seguir la carrera de Maestro Especializado en la Enseñanza Musical Escolar.

Sumado lo anterior al hecho de haber cursado la licenciatura y maestría en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como la carrera de Etnohistoria en la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH, y ser docente en el Conservatorio desde 1987, principalmente de Historia de la Música, Historia del Arte y Piano, creció en mi ser la inquietud de profundizar dentro de la historia misma de la escuela que me había albergado y a cuya planta docente me honro en pertenecer.

Empecé entonces a investigar lo que se había escrito acerca del Conservatorio, advirtiendo que prácticamente la historia contemporánea de la música en México no puede ser desvinculada de la trayectoria misma de dicha institución y que, de igual forma, inexplicablemente son escasos los estudios que hacen referencia a este tema. La pianista Alba Herrera y Ogazón y el médico Jesús Carlos Romero son, sin duda alguna, las dos fuentes principales relativas al pasado conservatorio, de cuya consulta pueden derivarse las siguientes consideraciones.

Romero, indudablemente uno de los investigadores más acuciosos que ha habido en la materia en nuestro país, produjo con su artículo “Historia del Conservatorio”,¹ publicada justamente ochenta años después de la fundación del plantel, la que ha sido hasta ahora la reseña más completa sobre los orígenes del Conservatorio Nacional de Música. Fundamentado particularmente en las memorias del científico Antonio García Cubas, miembro fundador de la Sociedad Filarmónica Mexicana,² ha sido un clásico sobre el tema, en donde presenta exhaustivas referencias acerca de las motivaciones, negociaciones, edificios e integrantes de la sociedad intelectual referida que intervinieron en tal suceso; desafortunadamente, el periodo por él tratado sólo aborda la década de los sesenta de la centuria pasada. Lo que ocurre en el último cuarto del siglo XIX y en la primera parte del XX en que pudo él mismo hacer la crónica de lo que personalmente le había tocado vivir, hasta donde se sabe, no lo llegó a plasmar en texto alguno y, por lo que corresponde a las biografías que elaboró sobre músicos ligados íntimamente con el Conservatorio, como Rafael J. Tello, Manuel María Ponce o Ricardo Castro, en ellas aporta sólo breves alusiones acerca del plantel.³

Por su parte, Herrera y Ogazón, en su obra *El Arte Musical en México*, publicada en 1917,⁴ realiza hasta ese año una reseña general sobre el desarrollo histórico de la música en nuestro país, misma que divide en tres partes, la segunda de las cuales dedica al Conservatorio. En ella ofrece una descripción sobre la fundación del plantel; analiza los logros de algunas de las gestiones administrativas en el periodo 1866-1892, pero a partir de entonces su obra es presa del subjetivismo, deja de brindar datos y emite fundamentalmente valoraciones personales.

¹ Romero, Jesús C. “Historia del Conservatorio”, en *Nuestra Música*, México, año I, no. 1, marzo de 1946, pp. y no. 4, septiembre de 1946, pp. 251-275.

² García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos. Los Monasterios*, México, Imp. de Manuel León Sánchez, 1934.

³ Romero, Jesús C. “Rafael J. Tello”, *Nuestra Música*, México, año II, no. 5, enero de 1947, pp. 33-44; “Manuel M. Ponce, Premio Nacional”, *Nuestra Música*, México, año III, no. 10, abril de 1948, pp. 90-99; “Ricardo Castro”, *Nuestra Música*, México, año IV, no. 14, abril de 1949, pp. 156-168.

⁴ Herrera y Ogazón, Alba, *El arte musical en México*, reimpresión facsímil de la edición de 1917, México, CNCA, INBA, CENIDIM, 1992.

De todas formas, ambas obras son hoy en día, fuentes insustituibles para abordar los orígenes del Conservatorio, tal y como lo evidencian los pocos investigadores que han pretendido incursionar en el tema, quienes se han basado en su contenido a tal punto, que poco ha sido lo que finalmente han agregado a lo ya dicho por aquéllas, como son los casos de Andrés Araiz, Eduardo Gariel y Luis Sandi, entre otros.⁵ En ese sentido, requiere una mención especial Gerónimo Baqueiro Foster quien, como todos los anteriores, fue también maestro del Conservatorio y que, pese a que aborda la historia de la escuela en su libro sobre la música en la época independiente, tanto en dicha obra como en otros artículos, generalmente emitió opiniones por demás acres en torno a la historia del plantel que no vale la pena considerar por estar fundadas más en cuestiones políticas que en la búsqueda de una certidumbre histórica.

Por otro lado, al continuar la pesquisa relativa a los materiales que podían proporcionar más información al respecto, se empezó a reunir un variado conjunto de ellos, provenientes en su mayoría de archivos oficiales y particulares que, indudablemente dejaban entrever la factibilidad de elaborar una historia general de la institución desde su nacimiento y hasta nuestros días. De acuerdo con este tipo de documentos, entre otros: planes y programas de estudio, horarios y listados de maestros, informes de diversas autoridades, boletines y diarios oficiales, se llegó a la conclusión de que era necesario definir qué tipo de metodología debería aplicarse antes de analizar la información en ellos contenida. Una cosa era evidente, querer hacer la historia total de la institución equivalía, ante la importancia del plantel, prácticamente a pretender reconstruir buena parte de la historia reciente de la música en México, lo que auguraba un porcentaje alto de imprecisión y generalidad no deseados.

Era urgente definir la metodología que habría de desarrollarse, ya que se podía penetrar en el tema a partir de las diversas perspectivas de algunas de las especializaciones de la historia, como lo podían ser la historia institucional, la historia de la educación, la historia de la música, la historia social, la

⁵ Araiz, Andrés, "La historia del Conservatorio contenida en su Archivo", *Revista del Conservatorio*, México, julio de 1963, pp. 18-20; Gariel, Eduardo, "Causas de la decadencia del arte musical en México", México, Tipografía de El Tiempo, 1896; Sandi, Luis. "Mis recuerdos del Conservatorio", en *De Música... y otras cosas*, México, Editora Latino Americana, 1969.

historia política, la historia económica, sin contar que en todo momento e independientemente del enfoque empleado, se estaría trabajando simultáneamente en los linderos de conceptualizaciones teóricas, formales, estéticas, estilísticas y organológicas propias del arte musical.

Por tal motivo, el sendero metodológico que se vislumbró más adecuado para este proyecto, fue el de la historia social de la ciencia y la tecnología, puesto que permitiría analizar, parangonando en el arte la explicación que para la ciencia ofrece Juan José Saldaña, cómo se había constituido la cultura musical contemporánea en México, cómo se había integrado y conformado la comunidad de músicos, cómo se había ido desarrollando el saber musical, qué tipo de políticas se aplicaron en relación con dicho arte y con su práctica educativa,⁶ todo ello, a partir de un caso, de una comunidad en particular: el Conservatorio Nacional de Música, institución cuya longevidad y trascendencia histórica, permitiría formular una valoración integral sobre el desarrollo de la profesión musical en México. De ahí la metodología a aplicar y la elección justamente de la “profesionalización” como eje conductor del proyecto de investigación.

Ahora bien, qué entender por profesión. Este vocablo, derivado del latín *professus*, participio pasado del verbo *profiteri*, declarar, puede traducirse como “declarado”, y en términos del medio social, en la Antigüedad implicó el reconocimiento para un sujeto del ejercicio de una ciencia, arte, oficio o religión. A lo largo de la época medieval, dicho concepto se asocia con el conocimiento y práctica de determinadas técnicas o saberes, pronto exclusivos de aquéllos que no estaban conectados con el proceso productivo o la estructura social de clases, es decir, las llamadas “profesiones liberales”, como la abogacía, la medicina y, por supuesto, la música, entre las principales.

A partir de ello, la sociología funcionalista interpreta a la profesión, especialmente a través de la obra de Robert Merton,⁷ como una actividad privilegiada y en oposición al trabajo manual, propia de una comunidad en

⁶ Saldaña, Juan José, “Teatro científico americano. Geografía y cultura en la historiografía latinoamericana de la ciencia”, en *Historia social de las ciencias en América Latina*, coord. Juan José Saldaña, México, Coordinación de Humanidades y Coordinación de la Investigación Científica de la UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 1996, p. 16. (Col. Problemas educativos de México)

⁷ Merton, Robert K., *Teoría y estructura sociales*, tr. Florentino M. Torner y Rufina Borques, 3a ed., reimp., México, FCE, 1995, pp. 287-291. (Obras de Sociología)

la que los conocimientos podían acumularse, y al mismo tiempo, distinguir a los individuos que realizaban un determinado tipo de labor, es decir, de “profesión”. Esta conciencia privó al momento de nacer las primeras academias, los primeros cuerpos especializados de profesores y, más tarde, las comunidades y sociedades científicas y artísticas que, pese a sus resabios medievales, hunden sus raíces en la época moderna. En resumen, la profesión liga, cohesiona e identifica a quienes comparten su saber, pero también separa y divide socialmente.

Lo anterior explica la importancia del análisis particular y que al mismo tiempo se puedan interrelacionar los variados saberes, las diversas ciencias, las distintas artes; de ahí la necesidad de realizar investigaciones comparativas en las que se dilucide en qué medida una práctica profesional europea fue difundida, trasplantada o modificada en el contexto colonial, en particular novohispano. En ese marco, “el estudio histórico de los procesos de transmisión transcultural de la ciencia desde las regiones centrales y de los mecanismos sociales e intelectuales de adopción de prácticas científicas foráneas”,⁸ se convierte en tópico central de toda investigación acerca del origen y evolución de la ciencia, la tecnología y el arte en el mundo latinoamericano, al tiempo que permite formular conclusiones más precisas, dentro de su generalidad, sobre las diferencias que hay entre ser un “profesionista” o ser un *amateur*, un *dilettante*, como dirían los músicos.

En vista de tales presupuestos, se ha concebido la posibilidad de realizar una investigación especializada de lo que se podría denominar como la historia social de la ciencia musical, en la que el estudio específico de la profesionalización de dicho arte en el seno de la comunidad conservatoriana, pueda constituir una aportación original y sugerente para futuras investigaciones. Este planteamiento, que persigue ofrecer una historia del Conservatorio Nacional de Música a partir de las actividades relativas a la enseñanza musical desarrolladas por la institución en el periodo comprendido entre 1866 y 1996, no pormenoriza lo correspondiente a la enseñanza del arte dramático y dancístico que en determinados momentos se llegaron también a cultivar en el seno conservatoriano, debido por un lado a la

⁸ *Historia de las Ciencias. Nuevas tendencias*, coord. Juan José Saldaña y Antonio Lafuente, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, p. 3.

escasez documental al respecto y por el otro, a no ser la instrucción de tales disciplinas tema central de este trabajo.

Asimismo, necesita de la conjunción de los aspectos científico, tecnológico y artístico, dado que la Música —como la Arquitectura o la Pintura— es una disciplina en la que intervienen de forma prioritaria factores eminentemente meta-artísticos, ubicados en el ámbito de las ciencias exactas como los vinculados con las cuestiones físico-acústicas y matemáticas, de los que no puede prescindir para existir; en ese orden de ideas, la Arquitectura por ejemplo, evidencia una determinante dependencia a las leyes gravitacionales, en tanto que la Pintura, refleja una indiscutible vinculación con las particularidades de la óptica. Por su parte, desde la perspectiva tecnológica, en los tres casos la influencia del comportamiento de los materiales por cada una de ellas utilizados y el conocimiento, desarrollo y manejo de técnicas específicas —como las relativas a la organología musical, construcción arquitectónica, o las propias para la elaboración y preparación de los soportes y recursos de fijación adecuados— es decisiva.

De igual forma, en este trabajo, se parte en todo momento del desarrollo de la profesionalización musical, lo que implica la necesidad del empleo de un análisis interdisciplinario, en el que confluyan de manera simultánea los criterios específicos del saber histórico, musical y pedagógico, principalmente.

Para la exposición de la presente investigación, fueron concebidos siete capítulos; el primero de ellos, hace una referencia meramente general al marco europeo del que emergió, hacia los siglos xv y xvi, el modelo conservatorio, por lo que se subraya la labor realizada por las primeras *accademie* dedicadas al estudio, cultivo y recreación de los principales valores espirituales y científicos de su momento, así como de los *orfanatrofi* y *ospedaletti*, antecedentes inmediatos de los conservatorios; asimismo, de forma global se menciona el estado que guardaba la enseñanza musical en nuestro país desde tiempos prehispánicos hasta las postrimerías del periodo colonial.

Con el segundo capítulo, inicia propiamente el desarrollo expositivo de la historia conservatoriana, en el que para su mejor comprensión se ha empleado una periodización sugerida a partir de la dinámica misma de la evolución de la escuela. En él se destacan los intentos particulares aislados que, a lo largo del siglo xix, vislumbraron la posibilidad de fundar establecimientos dedicados a la enseñanza de la música; objetivo primordial que, al momento de

su conformación, habrá de retomar la Sociedad Filarmónica Mexicana con la intención de ponerlo en práctica a mediados de los años sesenta. Por su parte, el tercer capítulo abarca desde el momento de la nacionalización del Conservatorio creado por la Sociedad Filarmónica Mexicana, hasta la expedición de la Ley de enseñanza en 1900, haciendo referencia particularmente de la destacada obra realizada por Alfredo Bablot y aún del propio José Rivas, como directivos de la institución.

El cuarto capítulo ha sido dedicado al análisis del quehacer conservatorio durante la primera década de este siglo, es decir, al último tercio del Porfiriato, durante el cual, el Gobierno destinó abundantes recursos para apoyar las actividades académicas realizadas por la comunidad conservatoria, motivo por el cual, el siguiente capítulo comprende desde el momento en que estalla la gesta revolucionaria de 1910 hasta la llegada a la dirección del plantel de Carlos Chávez a finales de los años veinte. El sexto capítulo abarca veinte años de la vida del Conservatorio, en los que se produjeron notables transformaciones para la escuela, entre otras, la escisión al interior de la comunidad que generó la creación de la Escuela Nacional de Música; el auge nacionalista que modificó criterios, planes y programas de estudio, así como el establecimiento del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, entidad oficial que a partir de entonces habrá de tutelar la cultura en nuestro país.

Finalmente, en el último de los capítulos, se atiende la historia del plantel desde 1949, año en el que obtiene su primer edificio propio, diseñado especialmente para él; a través de estas décadas, el transitar de la institución ha observado importantes ajustes en su *statu quo*; en primer lugar, a partir de la obtención del reconocimiento oficial para sus diversas carreras mediante la concesión de cédula profesional para todas ellas. En segundo lugar, las recientes innovaciones en el medio cultural, específicamente a partir de la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del Centro Nacional de las Artes, fenómenos ambos de extrema repercusión e incidencia directa en la reconfiguración del marco académico y organizativo del plantel.

En consecuencia, la hipótesis a comprobar en este trabajo, es demostrar la importancia sustantiva que ha revestido la profesionalización de las artes, y de la música en particular, para la vida cultural de México. Para ello, el contribuir al rescate de la historia del Conservatorio Nacional de Música es de vital importancia, en la medida en que el conocimiento de dicha institu-

ción —formadora de prestigiados valores artísticos y de cuyo seno se han generado organismos de educación superior como la Escuela Superior de Música y la Escuela de Arte Teatral del INBAL, además de la citada anteriormente Escuela Nacional de Música de la UNAM, y organizaciones profesionales como la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coro de la Ópera de Bellas Artes—, constituye un claro ejemplo de cómo una comunidad científica y artística, tuvo que atravesar por diversos vaivenes, locales e internacionales, en aras de establecer, fortalecer y fomentar su respectiva profesión.

Para la realización de este trabajo, se debió consultar un variado repertorio documental, acorde, no sólo con el tema elegido, sino también con la temporalidad definida y de acuerdo a su propia disponibilidad. No obstante, se priorizó el empleo de fuentes primarias, especialmente documentos de archivo y, para los tiempos recientes, testimonios orales de funcionarios y docentes de la institución y del INBAL que, por lo concerniente al último medio siglo, fueron especialmente enriquecedores. En tal forma, se recurrió a las siguientes instituciones: Archivo General de la Nación; Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública; Archivo Histórico del Instituto Nacional de Bellas Artes; Biblioteca de las Artes; Biblioteca Nacional; Centro de Estudios sobre la Universidad; Centro Nacional de Documentación, Investigación e Información en Artes Plásticas; Centro Nacional de Documentación, Investigación y Documentación en Música; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Consejo Nacional Técnico de la Educación; Conservatorio Nacional de Música; Coordinación Nacional de Asuntos Jurídicos del INAH; Coordinación Nacional de Música y Ópera; Dirección General de Profesiones; Dirección de Servicios Educativos y de Asuntos Jurídicos del INBAL; El Colegio de México, A. C.; Escuela de Lapidaría; Fundación “Olga y Rufino Tamayo”, A. C.; Hemeroteca Nacional y Subdirección de Laboratorios y Apoyo Académico del INAH.

En sus acervos o a través de su intervención, a lo largo de la investigación fue posible recopilar, entre otros materiales, la gran mayoría de los planes de estudio formulados para este plantel, de los cuales, en la actualidad, éste conserva sólo una minoría. Sin embargo, por la importancia que revisten para la historia de la enseñanza musical en México y ante el valor inherente que representan para la propia institución, se ha considerado es de especial importancia y utilidad su transcripción a fin de que puedan estar en un

mismo volumen para su pronta consulta, por lo que se presentan en un anexo específico.

Derivado de ello, se elaboraron otros anexos, entre los que destaca el relativo a la base de datos de maestros que laboraron en la institución a lo largo de sus ciento treinta años de vida, para el cual fue necesario consultar infinidad de listas de asistencia, horarios de maestros y asignaturas, boletines de calificaciones, memorias, expedientes personales y referencias ocasionales que surgieron en el transcurso de la presente investigación en los distintos reservorios consultados. En ambos casos, pese a la exhaustiva labor de investigación desarrollada, sería aventurado afirmar que se carezca de imprecisiones, por lo que de antemano debe expresarse que toda omisión, especialmente en lo relativo a la planta docente, habrá sido totalmente involuntaria, pues el interés que motivó en todo momento la elaboración de dicho apartado, radicó en el deseo de haber querido rescatar la mayor parte de los músicos que han formado parte de la historia viva, tanto del Conservatorio, como del arte musical en México.

Respecto de las ilustraciones contenidas en este trabajo, éstas se han considerado ante la importancia que cobra el revivir los distintos ambientes físicos en los que se verificó la actividad académica del plantel en sus diversas épocas. De igual manera, el anexo relativo a los materiales sonoros, se propone contribuir a recrear, a través de los vehículos primordiales con los que se expresa la música: el sonido y el silencio, un brevísimo atisbo de la rama creativa de algunos de los más ilustres maestros del Conservatorio, algunos de los cuales a la fecha han dejado de ser recordados en los anales históricos, pero que no por ello sus obras han perdido su valor artístico y pedagógico. Por tal motivo, se ha elaborado una selección diacrónica del repertorio pianístico conservatoriano, en la que se incluyen obras cortas a fin de presentar el mayor número posible de ellas, que si bien fueron impresas al momento de su creación, la mayoría de ellas no ha sido difundida por haber caído en el olvido, no contándose con registros de ellas. En ese sentido, se pretende, además de revivir sus notas, motivar que en el futuro, además de suscitar nuevas grabaciones, sean interpretadas en las salas de concierto de nuestro país y allende nuestras fronteras.

La elaboración de este trabajo ha significado un reto, especialmente por el afán de reconstruir la historia conservatoriana desde sus inicios hasta el momento presente, contemplando las posibles alternativas que el futuro depara

a esta institución, máxime que si existe “dificultad de investigar, explicar y escribir sobre lo que acaba de ocurrir, si es que verdaderamente ya acabó de ocurrir”,⁹ cuánto no será comprometedor para el historiador pretender asomarse hacia el porvenir. No obstante, espero con este trabajo ratificar la afirmación de que “el problema de la inmediatez no debe juzgarse como un impedimento para que una obra adquiriera el rango historiográfico”,¹⁰ pues éste lo obtiene por el desarrollo del tema, el manejo de la información y la perspectiva que se emplee.

Juan José Saldaña y Antonio Lafuente señalan que “muchas investigaciones de archivo y buena dosis de originalidad”¹¹ hacen falta todavía para el estudio de la historia de las ciencias. Retomando su opinión, de igual manera es posible advertir la necesidad de implementar ambas en torno a la problemática conservatoriana y a la profesionalización de la enseñanza musical en México. El camino apenas está iniciado.

Finalmente, me permito expresar que la elaboración de esta tesis, resultado del proyecto de investigación que para el ingreso al programa de doctorado tutorial en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM) me fue aprobado en 1993, pudo ser posible gracias a la guía erudita y siempre generosa que me brindaron los miembros de mi comité tutorial, a quienes deseo expresar mi más profundo reconocimiento.

Al doctor Juan José Saldaña González, titular del Seminario de Investigación y Tesis Ciencia y Estado en la División de Estudios de Posgrado en la referida Facultad, en su calidad de director de esta tesis, por su experimentada e invariable asesoría en el campo de la historia social de la ciencia y la tecnología, disciplina en la que su reconocida obra es pionera a nivel internacional; así como a mis consultores, el doctor Miguel Soto Estrada, Asesor del Departamento del Posgrado en Historia de México en la citada División, por sus sabientes y críticas reflexiones en torno a los procesos históricos verificados en la temporalidad que aborda el tema de este trabajo, y el maestro Teodoro Alemán Nava, catedrático del Conservatorio Nacional de Música y consejero titular decano de la Academia de Docencia e Investigación, por

⁹ Matute, Álvaro. “La historia inmediata”, en *Universidad de México*, México, UNAM, enero-febrero, 1992, nos. 492-493, p. 61.

¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

¹¹ *Historia de las Ciencias...*, op. cit., p. 3.

su meticulosa revisión y especializada opinión respecto del desarrollo del fenómeno educativo conservatoriano, en cuya profesionalización, intensa y determinadamente ha participado.

A ellos y a mis sinodales, eminentes catedráticos, los maestros Gloria Villegas Moreno y Carlos Martínez Marín y los doctores Álvaro Matute Aguirre, Andrés Lira González y Luis Alberto Vargas Guadarrama, mi infinito y eterno agradecimiento por el inestimable tiempo y paciencia brindados a este trabajo.

Marzo de 1997

Capítulo I

Aproximación a los orígenes de la institución conservatoriana

No es posible que sean buenos jueces de música aquellos que otra cosa no saben sino música.

No merece nombre de músico y de maestro quien no sabe manejar en cualquier forma los misterios más profundos del Arte.

No te espante quien tiene reglas determinadas, porque éstas se aprenden; asústate de quien no tiene reglas, porque eso nadie te lo enseñará, si la naturaleza no te lo puso en el corazón.

Benedetto Marcello

(En Uberto Zanolli, *Giacomo Facco, Maestro de Reyes*, México, Ed. Don Bosco, México, 1965, pp. 79-80)

1. De la antigüedad clásica al renacimiento europeo

Intentar una aproximación a los orígenes de la Música, concebida como una de las más altas manifestaciones de la actividad creadora del ser humano, implica remontarse a la génesis misma del hombre, quien a través de su poder imitativo y creador pudo ir más allá de la simple copia de la naturaleza hasta lograr la elaboración de un mensaje propio, que convirtió finalmente en código interpersonal de comunicación sonora.

Desde aquellos remotos tiempos, la evolución del ser humano y de la música han recorrido conjuntamente el mismo camino, tanto en el aspecto de la producción como en lo relativo a la enseñanza de dicho arte, adoptando cada uno de estos aspectos un rol determinado de acuerdo a la sociedad a la que han pertenecido y de cuyo contexto material e ideológico han sido reflejo.

En concordancia con lo anterior, en los tiempos prehistóricos el arte musical debió emplear inicialmente los recursos proporcionados por el conjunto de artefactos materiales de que podía servirse el hombre para sobrevivir, principalmente herramientas y utensilios cotidianos de trabajo, además de su propio cuerpo, en tanto productores materiales de sonido, lo que hace suponer que, desde un principio, tuvieron que existir mecanismos de transmisión generacional por medio de los cuales se lograron difundir los conocimientos musicales impregnados de connotaciones utilitaristas y mágicas, según era la característica de la cosmovisión del hombre primitivo.

La antigüedad clásica

Al correr de los tiempos, la identificación de la música con el pensamiento mágico fue modificada por la cultura griega, que resaltó la importancia pedagógica indiscutible del arte, en particular de la música, en la formación de todo joven. Con base en los fragmentos literarios extraídos de la obra homérica y en representaciones plasmadas en la cerámica policroma, se puede advertir como característica de la organización educativa musical de este pueblo, el hecho de que ésta era impartida principalmente a las capas pudientes de la sociedad por medio de la relación entre un hombre joven

y uno mayor que le servía de guía y mentor, es decir, de *paidagwgos*, en el sentido literal de tutor o protector.¹

Derivado de ello, el concepto de educación que desarrolló esta cultura, consideró que todo infante, desde su más tierna edad, debía ser sometido a una instrucción sustentada por dos soportes principales: la música y el deporte,² de modo que mientras la primera moldeaba y cuidaba del espíritu, la segunda desarrollaba las capacidades físicas del niño, permitiéndole adoptar una expresión corporal armoniosa, lo que terminaba por equilibrar el carácter y temperamento del educando, según quedó asentado en la obra de sus más ilustres filósofos.

Aristóteles, por ejemplo, en *La Política*, declaró: “La Música tiene el poder de producir un efecto certero en el carácter moral del alma, y si tiene el poder de hacerlo, está claro que la juventud debe ser dirigida a la música y debe ser educada en ella”. En ese sentido,

Grecia condensó y volvió a expresar con una madurez fascinadora la herencia de civilizaciones más antiguas de la cuenca del Mediterráneo. Ser músico significaba poseer una formación eurítmica artístico-científica. La enseñanza de la música (canto, instrumento, danza, oratoria) era obligatoria hasta el trigésimo año de edad; y por sus íntimos nexos matemáticos, el arte de los sonidos pertenecía a la *Enkuklos Paideia*.³

La *Enkuklos Paideia* o enseñanza global, buscaba pues ofrecer al alumno una formación integral; sin embargo, en el transcurso de los siglos, la educación musical se diversificó y hasta cierto punto democratizó, desde el momento en que se formaron grupos corales destinados a participar en las ceremonias religiosas, esquema que hubo de perdurar hasta el término de la época clásica.

¹ “Education in music”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edit. por Stanley Sadie, Londres, 1980, p. 2.

² Era evidente la importancia social que revestía para el pueblo griego la música; prueba de ello es el hecho de que en su cosmología, era Apolo el protector de las artes -entre otras de sus atribuciones en compañía de las musas, de las cuales, era Euterpe la figura mítica asociada con el arte musical.

³ Zanolli, Uberto, “La Música en la formación integral del individuo”, Ponencia inédita presentada en el Foro Abierto organizado por la Coordinación de Extensión Universitaria, *La Participación de la Comunidad en Actividades Musicales*, México, UNAM, 1984.

De tal forma, a partir nuevamente de las escenas que muestran los vasos cerámicos pintados correspondientes a los siglos IV y V a.c., es posible considerar que para ese entonces, la enseñanza impartida por los griegos se sustentaba fundamentalmente en el canto, la danza e interpretación de la lira, la cual era enseñada de manera individual o bien ante un grupo de espectadores empleando los métodos de imitación y repetición mnemotécnica, característicos de la educación griega desde los tiempos homéricos; tal era la *Arkaia Paideia* de la que hablaron también Aristófanes en *Las Nubes* y Platón en *Protágoras*, y a la que el periodo helenístico enriqueció mediante la introducción de un sistema incipiente de notación musical, consistente en el uso de ciertos elementos relativos al ritmo y a la melodía.

En estrecha vinculación con lo anterior, floreció durante el periodo clásico la escuela platónica que, con sede en la casa del héroe ateniense Academo, sería recordada con el nombre de “La Academia”, en la que el interés por las teorías pitagóricas en asociación con el arte musical ocupó un relevante lugar, y cuyos adelantos realizados en el campo de la acústica, permitieron importantes avances en el conocimiento del fenómeno sonoro, en particular de las relaciones interválicas entre los armónicos de una nota fundamental.

Se sentaban así las bases para que en un futuro, la música no sólo fuera comprendida en el marco de las ciencias matemáticas, sino también a partir del análisis vibratorio del sonido y de sus efectos psíquicos en el ser humano, es decir, conforme a los criterios específicos de la acústica musical. Conceptos ellos que retomaría siglos después el Renacimiento, al efectuar la reorientación disciplinaria de la música desde el ámbito matemático al de la física, a partir del siguiente postulado: “Por axioma, si admitimos que la música pertenece a la acústica, y la acústica a la física, la física es música”.⁴

Finalmente, cabe aclarar que en dicho periodo histórico, no hay evidencias de que la sociedad griega hubiera desarrollado el concepto de lo que podía ser un “profesionista de la música”, como tampoco lo hicieron en su oportunidad los romanos, lo que contribuyó a relegar paulatinamente dicha actividad en la sociedad durante el I milenio de nuestra era. Este fenómeno contribuyó a que el Imperio Romano, pese a haber sido heredero de la cultura helénica, no conservara su mismo criterio respecto a la importancia

⁴ Zanolli, Uberto, “La Física es Música”, cit. en *Uberto Zanolli, vida y obra*, México, CNCA/CNM, 1995, p. 30. (Col. Celebridades, 1)

pedagógica de la música en la formación de los futuros ciudadanos romanos. Otros eran sus intereses, por lo que se relegó la práctica musical al sector esclavo en el entendido de constituir un medio más para la diversión de los patricios, especialmente por lo que hacía a los eventos desarrollados en el Circo, inconcebibles sin la amenización que proporcionaban las fanfarrias musicales en los momentos de máxima emoción.

Lo anterior indica por tanto, que en las últimas décadas de la República romana, los estudios musicales no constituyeron una parte regular e importante de la instrucción en general. No obstante, hacia el siglo I de nuestra era, hay evidencias de que algunos emperadores como Calígula, Claudio Tiberio Británico y Domicio Claudio Nerón, en colaboración con importantes patricios, se dieron a la tarea de estudiar y cultivar por ellos mismos el arte musical, para lo que formaron grupos de aficionados sin mayor repercusión en la historia de la enseñanza de dicho arte.

La enseñanza musical en la Época Medieval

En la Edad Media, si bien predomina la influencia eclesiástica en el campo educativo, pervive hasta cierto punto la herencia cultural de la Antigüedad Grecolatina. Hacia el siglo VI, en la ciudad de Ravena, los filósofos romanistas Boecio y Casiodoro, aportan relevantes contribuciones a la enseñanza musical; del primero, su obra *De institutiones musica libri quinque*, se convierte en el libro de texto de las escuelas de altos estudios de la época, lo que implicó que por varios siglos se mantuviera como división de la ciencia musical la de mundana, humana e instrumentalis. Tales escritos, con los de San Agustín, Macrobius e Isidoro de Sevilla, habrían de servir a la enseñanza musical medieval hasta el siglo XI d.C.; cuando un nuevo tipo de tratados, basados más en la práctica que en la especulación, los desplazaron.

El fundamento de la enseñanza musical medieval, fue el esquema educativo fincado en los criterios antiguos que sustentaban la teoría heptatómica del arte, según la cual, existían siete vías del conocimiento o artes liberales: tres de carácter retórico y cuatro de corte matemático. Las primeras (Gramática, Retórica y Lógica), integraban el *Trivium* y correspondían al nivel inferior de los estudios; las segundas (Aritmética, Música, Geometría y Astronomía), constituían el *Quadrivium*, nivel superior de la enseñanza. La música era

así concebida como “una ciencia basada sobre leyes matemáticas y físico-acústicas, según el principio que, si la Geometría genera la Astronomía, la Aritmética genera a la Música, o más precisamente la Teoría Musical”.⁵

Es en el campo de la pedagogía musical que la educación está en deuda con Casiodoro, como impulsor en ese mismo siglo de los estudios literarios en una especie de cenáculo literario y científico —a la usanza clásica— en el que orientó los estudios musicales conforme a los postulados de la teoría griega, a los que ubicó conforme a una nueva división de dicho arte en tres rubros: armonía, rítmica y métrica.⁶ Su obra, desarrollada inicialmente en Italia, fue más tarde propagada por maestros cristianos de Roma enviados a Irlanda, desde donde la irradiaron a toda Inglaterra, Escocia y el continente europeo, siendo adoptada posteriormente por los principales teóricos medievales, de lo cual dan fe el monasterio benedictino de Monte Cassino y la Schola Cantorum de Roma, los principales ejemplos que servirían de modelo para la escuelas de cantores que más tarde se desarrollaron a todo lo ancho del Viejo Mundo.

En la época de Carlo Magno, dicha labor fue proseguida por el monje Alcuino, quien desarrolló en Tours un centro de estudios enciclopédicos de artes liberales y de canto litúrgico, cuyos discípulos se dispersaron principalmente por las tierras gálicas. En dicha época sobresalieron de manera especial por su obra educativa los monasterios de San Marcial de Limoges, Reichenau y Saint Gall, en los que el arte litúrgico fue asociado con la literatura y la melodía.

Sin embargo, la poderosa influencia del clero y la incipiente formación gremial, impidieron en dicha época el libre desarrollo de la profesión artística. No obstante, pese al empleo de métodos escolásticos de enseñanza, la orientación cultural y la inclinación por la lengua latina vincularon al Imperio Carolingio con el saber grecolatino salvado del olvido. Al mismo tiempo, los sistemas de enseñanza musical desarrollados hacia el siglo IX, mantuvieron los antiguos métodos de pregunta-respuesta entre maestro y

⁵ *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. I, Milán, Ricordi, 1964, p. 508.

⁶ *Ibidem*, p. 428, Heers, Jacques, *Historia de la Edad Media*, trad. Eulalia Bosch J. Barcelona, Labor Universitaria, 1976, p. 39. (Manuales)

alumno, así como la tradición oral en las escuelas de cantores,⁷ que sufrieron trascendentales modificaciones a partir de la experimentación de los nuevos tipos de notación musical implementados.⁸

Al momento de fundarse las primeras universidades hacia el siglo XI, el modelo pedagógico empleado en ellas continuó siendo el del esquema de las siete artes liberales, con la novedad de que no sólo la enseñanza correspondiente al *Quadrivium* se centraba principalmente en la música, de tal modo que “la aritmética, la gramática, la astronomía, ciencias subalternas, eran sus siervas”,⁹ también la música era la coronación de la enseñanza gramatical, eje de los estudios del *Trivium*.

En ese marco, la música y la liturgia fueron los “más eficaces instrumentos de conocimientos de que dispuso la cultura del siglo XI”,¹⁰ pues no sólo se consideraba entonces que las palabras llevaban a Dios, la melodía también conduce a él “más directamente aún, porque permite percibir los acordes armónicos de la creación y porque le ofrece al corazón humano la posibilidad de deslizarse en la perfección de las intenciones divinas... Gracias al canto coral, el hombre entero, cuerpo, alma y espíritu, se dirige hacia la iluminación”.¹¹

Por tal motivo, resulta lógico suponer el que colocara Hugo de Cluny en la nueva basílica sobre los capitales del coro una representación de los tonos de la música, derivaba de su creencia en las correspondencias secretas que tenían ellos con los siete planetas conocidos entonces, los cuales para Boecio, ofrecían una clave de la armonía universal y preparaban al “alma mejor de lo que podían hacerlo las palabras, las lecturas o las demostraciones a sentir verdaderamente la resurrección del Señor”.¹²

⁷ Los problemas de este tipo de sistema menmotécnico de aprendizaje, propiciaron una variabilidad extrema entre los cantos litúrgicos de las distintas regiones de Europa, lo que condujo al Papa Gregorio Magno a llevar a cabo justamente la reforma que dio origen al “Canto Gregoriano”.

⁸ Duby, Georges, *Tiempo de catedrales, El arte y la sociedad 980-1420*, tr. Arturo R. Firpo, Barcelona, Argot, 1983. Sobresalió entonces la obra de Guido D’Arezzo quien, a principios del siglo XI, aportó el sistema de grafía fundamentado en el uso del pentagrama, el cual se emplea hasta la fecha.

⁹ *Ibidem*, p. 100.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 101.

Cambiar de vida, convertirse para lograr la salvación eterna, fueron a partir de entonces los detonantes de la Reforma monástica que, en pos del cumplimiento literal de la regla que aportara San Benito, resumida fundamentalmente en el mandato *ora et labora*, implicó el retorno al ascetismo y a la simplicidad de vida. De la Reforma nace la comunidad, y para 1130, indudablemente los centros más importantes de la cultura occidental, los grandes crisoles del nuevo arte no son las catedrales, sino los monasterios, y es precisamente Cluny en Francia, la congregación que se yergue a la cabeza de ellos.

Dos siglos después, las universidades medievales siguen contemplando la enseñanza de la música para todo aquél que aspiraba al *magisterium*,¹³ lo cual permite suponer que en aquellos tiempos debieron haberse otorgado los primeros grados en música —similares a los de retórica y gramática— por los que el egresado podía obtener la licencia de enseñar, como debió ocurrir en Salamanca y quizás en algunas universidades italianas a lo largo de los siglos XIII y XIV, cuestión que para mediados del siglo XV está resuelta, al no haber duda de que en algunas de ellas se otorgaban aquéllos, como era el caso de las universidades británicas, según consta en los *Estatutos* prerrenacentistas de las Universidades de Oxford y Cambridge.¹⁴

2. La fundación de los primeros conservatorios musicales

En el Renacimiento, la enseñanza musical en las universidades europeas conservó el mismo patrón pedagógico medieval, lo que la hizo permanecer integrada dentro de las ciencias del *Quadrivium*. No obstante, el carácter de su instrucción se vio pronto modificado, desde el momento en que se verificó un creciente interés por los aspectos acústicos, tal y como se evidenció en la Universidad de París, donde la enseñanza de la música como ciencia matemática predominó sólo hasta finales del siglo XVI, cuando Oronce Finè, fundador de la cátedra de matemáticas en el Colegio de Francia, determinó

¹³ La Universidad de Salamanca (1254) fue la primera en establecer la enseñanza musical, seguida por las de Praga (1367), Viena (1389), Colonia (1398), Cracovia (1400) y Oxford (1431). *The New Grove Dictionary...*, *op. cit.*

¹⁴ *Ibidem.*

que la música era parte de la física, lo que confirmaba la idea puramente expuesta en la Antigüedad por algunas de las corrientes filosóficas griegas.

Esta realidad evidenciaba la gestación de una nueva concepción al interior del ámbito intelectual del momento, en la cual la música quedaba envuelta en una lucha entre la corriente mística que sostenían los postulados medievales — especialmente los países germánicos — y la pagana — enarbolada por los mediterráneos —, que intentaba volver sus ojos hacia la cultura grecorromana, cuestión que motivó la verificación de notables avances en el marco de la educación musical en las ciudades de Italia del Norte.¹⁵

El problema que fundamentaba ambas posiciones derivó principalmente de la confusión en torno al aspecto físico del fenómeno musical y su esencia propiamente espiritual; concebir a la música como un conocimiento científico exclusivamente, constituyó así, uno de los mayores obstáculos para su definición en tanto expresión artística.¹⁶ Por tal motivo, no hay duda de que el concepto de la música en tanto arte, como más adelante se podrá constatar, fue un producto de la modernidad, y desde un punto de vista netamente estético, de la época contemporánea.¹⁷

Por otra parte, la renovación intelectual que trajo el Renacimiento, revaloró el papel de la naturaleza y del individuo, lo que significó para la música la posibilidad de quedar libre de estar sujeta a otros intereses, distintos a los de la propia obra musical. El arte por el arte, el arte por sí mismo, fue la nueva divisa del hombre libre que, inspirado en los referidos modelos grecolatinos, vio surgir al artista, al profesional del arte.

Los primeros conservatorios: los *ospedali* italianos

Italia, la cuna del Renacimiento, lo fue también de las primeras academias y sociedades científicas y artísticas de la época moderna que desde mediados del siglo xv empezaron a proliferar en las ciudades de la península, como lo

¹⁵ Tendencia propia de la época, fue también la de involucrar conjuntamente a la música con la literatura, como ocurrió en la Universidad de Upsala, Suecia, donde el maestro de canto fue llamado indistintamente “*Proffesor poeteos et musices*”. *Ibid.*

¹⁶ Zanolli, U. “La música...”, *op. cit.*

¹⁷ *Ibidem.*

atestiguaron la Academia de los Diez Cantores de Leonello D'Este, Marqués de Ferrara y la Academia platónica de Florencia, de Marsilio Ficino y Picco della Mirandola, establecida en 1459.

Estas primeras organizaciones de filiación humanista, con el apoyo de comerciantes y aristócratas, se dedicaron al cultivo del derecho, filosofía o creación literaria, y favorecieron que al poco tiempo se fundara la Academia Filarmónica de Verona en 1543,¹⁸ modelo para las posteriores agrupaciones de su tipo, como la Academia Olímpica de Vicenza de 1555 y la Academia de las Concordias de 1560 en la ciudad de Ferrara, similares a ella en su estructura, preocupaciones, tipo de recursos y reputación; así, para finales del siglo XVI, era algo común en tales academias que sus miembros se dedicaran primordialmente al rescate y ejecución musicales y que diariamente los propios aristócratas impartieran clases de canto, ejecución y teoría de la música, paralelismo que habrían de mostrar tres siglos después las academias y sociedades del México decimonónico.

Por lo que respecta a los científicos renacentistas, en aquellas épocas también ellos se vieron en la necesidad de “llevar a cabo sus actividades al margen de las universidades, colegios y otras instituciones establecidas, buscando alianzas con otros sectores sociales emergentes”, y fue sólo hacia la segunda mitad del siglo XVII cuando, con el apoyo económico, ideológico y político de tales grupos, junto con la proliferación de academias, surgieron “los laboratorios, las publicaciones especializadas y otras formas de institucionalización de la ciencia”¹⁹, como fue el caso de la Sociedad Real de Londres, fundada en 1662, y en 1666 de la Real Academia de Ciencias de París.²⁰

Al mismo tiempo, de modo semejante al movimiento academicista, a mediados del siglo XV empezaron a fundarse en Venecia y Nápoles instituciones filantrópicas con el fin de resguardar a los huérfanos y desamparados, en

¹⁸ Verona, una de las ciudades más antiguas, como su teatro *-L'Arena-* lo ratifica; en la que se instaló por primera vez un tribunal inquisitorial en el siglo XIV, y lugar en que naciera la historia del amor eterno de Romeo y Julieta, tuvo que ser la primera ciudad europea en contar con una Academia musical en el Renacimiento.

¹⁹ Saldaña, Juan José. “Ciencia y felicidad pública en la ilustración americana”, en *Historia social de las ciencias en América Latina*, coord. Juan José Saldaña, México, Coordinación de Humanidades y Coordinación de la Investigación Científica de la UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 1996, p. 159. (Col. Problemas educativos de México)

²⁰ *Ibidem*.

las cuales para mediados del siglo xvii, la enseñanza musical se convirtió en la actividad primordial. Tales hospitales-orfanatorios, encauzaban por el camino artístico a todo aquel que encontraba cobijo y auxilio en sus espacios, no importando el estrato social del que provinieran, educando y protegiendo a los jóvenes prácticamente hasta el matrimonio.

Entre los primeros y más renombrados de Venecia figuraron, en el siglo xv el de la *Pietà*, y en el siglo xvi, el de *San Salvatore degli Incurabili*, el de los *derelitti ai SS. Giovanni e Paolo* —u *Ospidaletto* para mujeres—, así como el de los *Mendicanti* —anexo al Hospital de San Lázaro—, en los cuales dieron clase notables compositores como Vivaldi, Galuppi, Jommelli, Porpora y Sacchini durante el siglo xviii, lo que contribuyó a que, vistos en la necesidad de proporcionar a los grupos instrumentales y vocales formados en tales instituciones de repertorio musical apropiado, tuvieron que crear composiciones musicales para ellos, lo que contribuyó a que el prestigio de tales centros se intensificara todavía más gracias al renombre de ellos mismos.

Cuando Juan Legrenzi fue director del conservatorio de los *Mendicanti*, en la década 1670-80, acudieron a Venecia alumnas de todo el Véneto y hasta de muchas provincias lombardas para solicitar el ingreso en aquel afamado hospicio. Por tanto, también jóvenes que no eran huérfanas y que tenían buena voz y disposición musical fueron admitidas. No obstante, lo que más llamó la atención a los venecianos y a los viajeros extranjeros, como dejaron escrito algunos en sus diarios personales, fueron los conciertos públicos que orquestas, integradas por hermosas muchachas y señoritas, ofrecían en las veladas de fin de semana.²¹

Por su parte, en la ciudad de Nápoles, figuraron el de *Santa Maria di Loreto* (1537), el *Orfanatrofio dei Poveri di Gesu Christo*, el de *San Onofrio* y el de la *Pietà dei Turchini*, en los que dieron clase Durante, Pergolesi, Scarlatti padre y también Porpora.²² A partir de la especialización que pronto adquirieron, se identificó a tales instituciones con el nombre de “conservatorios”,

²¹ Zanolli, Uberto. *Giacomo Facco, maestro de reyes*, México, Ed. Don Bosco, 1965, pp. 74-75.

²² *Enciclopedia della Musica*, vol. 1, Milán, Ricordi, 1963, pp. 520-521.

al considerar que en ellos se promovía el cultivo de la tradición cultural musical.²³

Sin embargo, en concordancia con el nuevo criterio del *ars musicae*, no sólo proliferaron nuevos centros artísticos, sino que tuvo lugar también un inusitado desarrollo de la tecnología instrumental, lo que generó en las universidades europeas la necesidad de incluir un nuevo tipo de catedrático, el tutor de instrumento, cuya participación promovería igualmente la aparición de los primeros textos de enseñanza sobre la interpretación musical, así como una importante producción de tratados relativos a las técnicas de fabricación organológica,²⁴ lo que es corroborado por la actividad desarrollada en ellos por los antes citados mentores, registrada prácticamente desde el siglo XVII.²⁵

Un siglo después, la influencia de los conservatorios venecianos y napolitanos en Europa, resulta indudablemente poderosa, ya que para entonces de sus aulas han egresado las principales figuras operísticas de la época y, en particular de Nápoles, los castrados más famosos de aquel tiempo como Carlo Broschi “Farinelli”. Cabe aclarar, de todas formas, que no todos los asistidos por estas instituciones llegaban a ser músicos; al respecto, Zanolli indica que mientras el 7% completaban sus estudios en el de la *Pietà*, el 40 o 50% lo lograba en el resto.²⁶

No obstante, este auge educativo musical contribuyó a que en aquellos siglos ser músico fuera una de las profesiones más socorridas²⁷, especialmente en Italia, ya que los distintos sectores de la sociedad promovían continuamente la conformación de conjuntos musicales, como era el caso de los nobles para integrar los cuerpos orquestales de la corte; de los curas para amenizar las ceremonias religiosas, y de los miembros de la clase media, especialmente comerciantes, que se aprestaron en crear conjuntos artísticos

²³ *Ibidem*, p. 520. Zanolli, U. *Giacomo Facco...*, *op. cit.*, p. 73.

²⁴ Algunas de las obras entonces publicadas de dicha materia, fueron las de Virdung (1511), Oronce Finè (1530), Bermudo (1555) y Mareschall (1589). *The New Grove...*, *op. cit.*, p. 9.

²⁵ En el Conservatorio de *San Onofrio*, desde finales del 1600 se dio clase de violín, y en el de los *Poveri di Gessu Christo*, de cordófonos y aerófonos.

²⁶ Zanolli, U. *Giacomo Facco...*, *op. cit.*, p. 73.

²⁷ Bukofzer, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach.*, Vers. esp. de Clara Janés y José María Martín Triana, 2a reimp., Madrid, Alianza Ed., 1992, p. 406. (Alianza Música, 30)

con aficionados y agrupaciones musicales filantrópicas para distintos eventos, manifestación esta última que se convirtió en el antecedente directo de los conciertos musicales de los últimos tiempos.²⁸

Esta circunstancia generó que el vocablo “Academia” sirviera en aquellos tiempos para designar a los conciertos verificados por los virtuosos del momento; Bukofzer asegura que “la sociedad más sobresaliente de esta categoría se fundó en Bolonia (1675) con el nombre de *Accademia dei Filarmonici*, cuya fama se extendió por toda Europa en el siglo XVIII”, lo que contribuyó a que después de las cortes y las iglesias, las academias privadas de la clase media se constituyeran justamente en los centros más importantes de la vida musical previo al clasicismo.²⁹

De la misma manera, artistas de origen humilde como Schütz y Lully, llegaron a alcanzar notables posiciones aristocráticas gracias a su exitosa participación musical en las cortes europeas, siendo uno de los casos más ilustrativos el del véneto Giacomo Facco que, hijo de campesinos, profesor de música desde 1700, maestro de capilla en la península itálica y en Sicilia en la corte de Carlos Felipe Antonio Spinola Colonna, Marqués de los Balbases, en 1720 fue nombrado por el monarca borbón Felipe V, maestro de sus tres hijos, los futuros reyes de España: Luis I, Fernando VI y Carlos III.³⁰

En el siglo XVIII, la educación musical conservatoriana en Venecia y Nápoles, continuaba en gran medida a cargo del clero, que organizaba el funcionamiento de estas instituciones según el ejemplo de los internados, lo que no obstaba para que la educación en ellas impartida dejara de ser gratuita y de alta calidad académica. Fundamentalmente, se enseñaba a los alumnos disciplinas teóricas musicales y todos los instrumentos de la época: violín, viola, clavecín, contrabajo y, en algunos casos, aerófonos de madera y metal.³¹ Un pasaje de la época, describe las actividades que regularmente caracterizaban un día en la vida de un conservatorio italiano:

²⁸ *Ibidem*, p. 407.

²⁹ Las primeras academias de corte mercantilista, nacieron en Inglaterra y dominaron el concertismo del siglo XVIII, teniendo en Haendel a su máximo representante. *Ibid.*, pp. 408-411.

³⁰ Cfr. Zanolli, U. *Giacomo Facco...*, *op. cit.*

³¹ *Ibidem*, pp. 74-75.

El programa incluía, por la mañana, una hora dedicada a ejercicios difíciles, una hora a estudio de los trinos, una hora a escalas y ornamentos, una hora a Literatura, una a los ejercicios vocales ante la presencia de un maestro (para acabar con los malos hábitos, se usaba el recurso de cantar ante un espejo). Por la tarde, se dedicaba una hora a la teoría, otra hora a la práctica contrapuntística, y una última a Literatura. El resto del día, los alumnos lo pasaban interpretando, componiendo u oyendo a cantantes famosos. Después de ocho años de este tipo de educación, los cantantes eran músicos bien formados, capacitados para resolver cualquier problema musical, a pesar de lo inadecuada que fuera su educación general.³²

El progreso educativo alcanzado, consolidó el nivel de formación profesional de los músicos italianos, por lo que hasta bien entrado el siglo XIX, compositores y ejecutantes de la península ejercieron una particular hegemonía en el ambiente musical de aquellos tiempos. En Austria, por su parte, a imagen de los conservatorios itálicos, cariñosamente llamados “jaulas de ruiseñores”, funcionó a lo largo de los siglos XVII y XVIII el *Stadtkonvikt* que, sostenido por los recursos municipales de la ciudad vienesa, instruía a los niños en el canto y los instrumentos musicales. Dependiente de la universidad ocupó, desde la expulsión de los jesuitas por el emperador José II de Habsburgo, un edificio austero, del que,

cuando las ventanas estaban abiertas, en los días de verano, de allí brotaban tales torrentes de armonía que los paseantes detenían sus pasos, embelesados, para escuchar las voces y los instrumentos. Ello no tardaba en tomar las dimensiones de un concierto y, para que se pudiese escuchar más cómodamente, los vecinos y los comerciantes ofrecían sillas a los aficionados.

Los alumnos del Konvikt llevaban un uniforme mitad civil, mitad militar, que se asemejaba un poco al de los caballeros del picadero imperial, ese picadero que tenía la exclusiva posesión de los admirables caballos blancos de los establos de Lipizza; un atuendo con faldones, cortado como nuestros fracs, pero adornado con charreteras, negro como el chaleco, corbata blanca, pantalón blanco y, como remate, un bicornio que algunos alumnos se colocaban, coqueta,

³² Bukofzer, M., *op. cit.*, pp. 411-412.

belicosamente, un poco al través. Al salir del Konvikt, los muchachos al punto encontraban empleo en una orquesta, lo que era inapreciable.³³

El Conservatorio francés: germen de la modernidad

A finales del siglo XVIII, por un lado ante el declinamiento de la prosperidad comercial veneciana y por otro ante la invasión napoleónica a Italia en 1796, los conservatorios itálicos entraron en crisis, lo que les forzó a reorganizar su patrón de funcionamiento. Con relación a ello, en Francia, pese a que en 1784 había sido fundada la primera academia de música conforme al estilo de los conservatorios de Italia, la *École Royale de Chant et Déclamation*, ésta se encontraba fundamentalmente orientada hacia la ópera, por lo que sus materias eran solfeo, declamación, gramática, clavecín y acompañamiento, danza y armas.

En 1789 nace la Escuela para la Música de la Guardia Nacional, transformada en *École de Musique Municipale* (1792), antecedente del *Institut National de Musique*, establecido conforme al decreto del 18 Brumario del año II de la República por la Convención Nacional, que había proyectado fundar para la comunidad parisina un establecimiento de este tipo con objeto de enseñar el arte musical, y para el cual el poeta Andrea Chénier — antes de ser ejecutado — elaboró un informe al Comité de Instrucción en el que presentaba un proyecto para su organización.

No obstante, al cabo de unos meses, el instituto fue transformado en el *Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, establecido el 16 Termidor del año III (3 de agosto de 1795).³⁴ La instauración de dicho plantel, marca el inicio de la nueva organización conservatoriana moderna a partir del esquema francés; sustentado el nuevo modelo bajo un criterio nacionalista, exento de intereses caritativos y con un carácter netamente secular, si cabe anticlerical, contempló como principales funciones: proveer

³³ Pierre, Constant, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900, p. XII. Brion, Marcel, *La época cotidiana en Viena en tiempos de Mozart y de Schubert*, trad. Juan José Utrilla, México, FCE, 1990, pp. 89-90. (Colección popular, 456)

³⁴ Pierre, C. *op. cit.*, pp. XII-XIII.

los requerimientos musicales necesarios para los distintos ceremoniales del gobierno y la sociedad, y formar cantantes, actores y ejecutantes de los instrumentos usuales de orquesta, con objeto de cumplir con su tradicional misión educativa.³⁵

La influencia gálica a partir de entonces, se dejó sentir en el ámbito musical italiano y en general europeo, lo que completó el proceso de retroalimentación cultural iniciado con anterioridad, por lo que desde los primeros años del siglo XIX, ciudades como Bolonia, Parma y Milán, se dieron a la tarea de reconsiderar el patrón educativo de sus antiguos conservatorios, siendo uno de los primeros en lograr la adaptación a los nuevos criterios pedagógicos y culturales el *Regio Conservatorio di Música de Milán*, establecido en 1824.

De igual manera, aunque con menos intensidad, la influencia nacionalista del conservatorio parisino obró poderosamente en Alemania e Inglaterra, lo que desembocó en el establecimiento de los Conservatorios de Praga (1811), Graz (1815), Viena (1817) y Londres (*Royal Academic of Music*, 1822), y para mediados de siglo, en los de Leipzig (1843), Munich (1846), Berlín y Colonia (1850), Dresden y Stuttgart (1856), Frankfurt y Main (1861), Weimar (1872), Hamburgo (1873) y Londres (*National Training School of Music*, 1876). En Rusia, en ese mismo periodo, se fundaron los conservatorios de San Petersburgo (1862) y Moscú (1866), y en esa misma década, los de Chicago, Cleveland, Boston, Ohio y Filadelfia en los Estados Unidos de América.

Desafortunadamente en Italia, el *Risorgimento* frenó la reorganización esperada de los conservatorios, pero una vez que el movimiento en pro de la unidad italiana se fue consolidado, rápidamente permitió el establecimiento de instituciones musicales de este tipo en las principales ciudades de la Península. En Venecia, por ejemplo, en 1877 la *Sociedad Benedetto Marcello* estableció, con apoyo del municipio, de la Sociedad del Teatro la Fenice y de otras entidades locales, su respectivo conservatorio, denominado *Conservatorio Benedetto Marcello* y dependiente del estado desde 1940; en Bolonia, el conservatorio fue transformado en Liceo musicale y estatizado en 1925; en Roma, a partir de la *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, nació el *Conservatorio di Santa Cecilia* en 1919, en la actualidad el más destacado de la península; en Palermo, la escuela musical fue convertida en *Conservatorio*

³⁵ *Ibidem*, pp. 124-179.

Vincenzo Bellini en 1876 al momento de su estatización; en Florencia la escuela de música, transformada en instituto musical, adoptó el nombre de *Conservatorio di Musica Luigi Cherubini* en 1912; en Parma, en 1888 la escuela se convirtió en el *Conservatorio Arrigo Boito*; en Milán, el conservatorio real se transformó, bajo organización estatal, en el *Conservatorio Giuseppe Verdi* (1908); el conservatorio ubicado en Turín, fundado en 1867 como *Civica scuola*, fue transformado en 1935 y bajo la égida estatal adoptó también el nombre de *Conservatorio Giuseppe Verdi*; en Pesaro, el Conservatorio nace por la generosidad de Gioacchino Rossini, del que toma su nombre a partir de 1905; en Trieste, a partir de la fusión de varias escuelas, fue establecido en 1953 bajo la administración estatal el *Conservatorio Tartini*; en Bolzano, el *Conservatorio Claudio Monteverdi* fue estatizado en 1939; en Bari, ello ocurrió hasta 1960 con su *Conservatorio Nicola Piccini*.

A dicho conjunto de escuelas musicales, se suman otras quince escuelas dependientes de las respectivas comunidades o de instituciones públicas:

Aleandría	Liceo Musicale Antonio Vivaldi
Catania	Istituto Musicale Vincenzo Bellini
Ferrara	Liceo Musicale Girolamo Frescobaldi
Foggia	Liceo Musicale Umberto Giordano
Genova	Liceo Musicale Nicolo Paganini
Lecce	Liceo Musicale Tito Schipa
Lucca	Liceo Musicale Luigi Boccherini
Messina	Liceo Musicale Arcangelo Corelli
Padova	Liceo Musicale N. Pollini
Perugia	Liceo Musicale F. Morlacchi
Pescara	Liceo Musicale Luigi D'Annunzio
Piacenza	Liceo Musicale G. Nicolini
Teramo	Liceo Musicale G. Braga
Udine	Civico Liceo Musicale J. Tomadini
Verona	Liceo Musicale Evaristo Felice Dall'Abaco ³⁶

³⁶ Guerrini, Guido, "Conservatorio", en *Enciclopedia della Musica*, op. cit., pp. 520-523; "Conservatorio" en *Diccionario Enciclopédico Salvat*, vol. 5, 15a ed., Barcelona, 1981, p. 329. "Education in music. Conservatories", en *The New Grove Dictionary...*, op. cit.

En el caso español, la fundación conservatoriana tardó aún más en ser materializada. Si bien la influencia italiana en el ámbito musical imperial hispánico fue evidente desde el inicio del siglo XVIII, fue hasta 1765 cuando, por aprobación del monarca ilustrado Carlos III tuvo lugar la constitución de la primera sociedad vinculada de alguna forma con el arte musical, y se trató de la Sociedad Vascongada de Amigos del País y la Música, conforme a cuyo modelo posteriormente se establecieron las respectivas de Madrid (1775), Barcelona y Zaragoza (1776), Valencia y Sevilla (1777), Palma y Tudela (1778), Segovia (1780) y Oviedo (1781). Desafortunadamente, la influencia que debieron ejercer en la evolución, conocimiento y práctica musicales, a la fecha no ha sido objeto de estudio particular alguno.³⁷

Hacia 1810, el entonces primer violín de cámara de José Napoleón I, Melchor Ronzi, denuncia ante el monarca el deplorable estado en que se encontraban los profesores de música en España, especialmente a raíz del total abandono para con ellos del monarca anterior. Le propone entonces al rey francés un “Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental, a imitación de los de París, Nápoles y Venecia”, ante el “estado miserable a que están reducidos los profesores de música en Madrid, por las circunstancias del día, [...] de modo que muchos de ellos han fallecido de pura miseria y necesidad”.³⁸

Sin embargo, su plan no tuvo eco, y tuvieron todavía que pasar veinte años antes de que fuera realidad el Real Conservatorio de Madrid (1830), surgido como la “reparación tardía de la exclusión de la música dentro de las Academias fundadas por Felipe V y por Fernando VI, y, entre las justificaciones, una cita del padre Feijoo: ‘La dulzura de la música es el único hechizo permitido que hay en el mundo’.”³⁹

³⁷ Martín Moreno, Antonio, *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*, Dir. Pablo López de Osaba, Madrid, Alianza Ed., 1985, pp. 296-299.

³⁸ *Ibidem*, p. 302.

³⁹ Padre Sopena, *cit.* en *ibidem*. Entre las academias borbónicas fundadas a imitación de las francesas, figuraron en España: la Real Academia Española (1713), la Real Academia de la Historia (1735) y la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona (1752), entre otras. Sánchez, J. *Academias literarias del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1961.

3. Panorama de la educación musical en la Nueva España

A raíz del descubrimiento y posterior conquista de los territorios del Nuevo Mundo a cargo de los europeos, se inicia un proceso de transculturación de dimensiones espectaculares que repercute en todos los órdenes de la vida indígena, y de manera especial, en el ámbito ideológico y cultural; con la llegada de los conquistadores ibéricos y especialmente de religiosos, la música occidental hace su aparición en el continente americano, estableciéndose así las bases sobre las que habrá de fincarse por varios siglos la enseñanza musical en Latinoamérica, pues al igual que en el Viejo Mundo, la música sacra es el género que habrá de predominar a lo largo de la época colonial por sobre cualquier manifestación profana, e iglesias y monasterios, los centros principales de su desarrollo.

La sorpresa que en los frailes causa la ductilidad y habilidad de los naturales en el arte musical, es plasmada en sus escritos y no es para menos, ya que en los indígenas se había desarrollado una importante tradición artística remontable prácticamente a los tiempos preclásicos; la presencia arqueológica de instrumentos musicales y la posterior representación pictórica en los códices prehispánicos alusiva a ellos y a los intérpretes, permiten suponer la evidente importancia que tuvo la música en la sociedad a lo largo de la época precolombina.

Gracias a las informaciones registradas principalmente por las crónicas de los religiosos del siglo XVI, es posible hasta cierto punto rehacer el patrón educativo que guardaba la enseñanza musical en los tiempos prehispánicos, particularmente en las culturas nahua y maya durante el siglo XV y al momento del contacto con los europeos. De ellas se deduce, por un lado, que entre los naturales la educación musical se encontraba vinculada con la construcción y cuidado de instrumentos, y por otro, que existían lugares específicos en donde se impartía su enseñanza.

En el México-Tenochtitlan, la música era parte de la enseñanza mexicana, al enseñarse cantos y danzas en sus escuelas principales, los *Calmecac* y *Tepochcalli*, pero, de manera especial, en los *Cuicacalli* -dependientes del Mixcoatzlotla que instruía a los novicios en los servicios de asistencia a los

templos⁴⁰ en los que se preparaba a los alumnos en el canto y la danza, en tanto que el *Mixcoacalli* (“casa de la Serpiente de Nube”) servía para resguardar al extenso repertorio organológico de los naturales, integrado por instrumentos de las familias de aerófonos, idiófonos y membranófonos y demás implementos que usaban para acompañar cantos y danzas, al tiempo que era sitio en donde el tlatoani aprendía cantos y danzas, por lo que no acudían a él los jóvenes estudiantes.⁴¹

En el *Mecatlán* se enseñaba a tañer las trompetas y flautas de los ministros del culto religioso, cuyo nombre derivaba de *mécatl*, cordel identificativo del músico tañedor.⁴² Los cantos que se aprendían en el *Cuicacalli* no tenían un carácter eminentemente religioso —*netotiliztli*—, sino más bien festivo —*macehualiztli*.

Su fin era invocar, alabar, propiciar a los dioses, no cuestionar. Las preguntas las formulaban los escogidos, funcionarios y sacerdotes que recibían la educación más esmerada. La educación que se impartía en el *cuicacalli* era posible porque entre las materias en que se especializaban los sacerdotes estaba la música. Y por lo tanto había una jerarquía entre las personas dedicadas a este arte y a enseñar en el *cuicacalli*... Los jóvenes asistían al *cuicacalli* de la siguiente manera. El atardecer era la hora señalada para acudir. Pero los jóvenes no lo hacían solos. A los varones los recogían unos ancianos llamados *teanque*, seleccionados especialmente para ello. A las mujeres las reunían indias viejas llamadas *cibuatepixque*. Estos mismos encargados acompañaban a los jóvenes a sus casas, templos o escuelas, evitando siempre cualquier señal de deshonestidad.

Para iniciar el aprendizaje, se enseñaba el canto en distintas salas a muchachos y muchachas. Después los maestros los reunían para que acompañados de instrumentos bailaran, acercándose ellos ‘a las de sus barrios y conocidas. Bailaban hasta bien entrada la noche en que los encargados los volvían a sus casas’.⁴³

⁴⁰ Guzmán Bravo, José Antonio y José Antonio Nava Gómez Tagle, “La Música Mexica”, en *La música de México. Periodo Prehispánico*, Julio Estrada, editor, México, UNAM, IIE, 1984, pp. 93-97.

⁴¹ Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1993, p. 61. Allí se guardaban *teponaztli*, *huehuetl*, *aonajas*, *ayacachtli*, *omichicahuaztli*, raspadores, flautas, entre otros. Guzmán Bravo, J.A. y J.A. Nava G., op. cit., p. 100.

⁴² *Ibidem*, p. 101.

⁴³ Durán, Diego, cit. en Turrent, L., op. cit., p. 57.

No obstante, hacia 1523 arriba el primer grupo de misioneros integrado por los frailes Juan de Ahora, Juan de Tecto y Pedro de Gante, todos ellos de origen flamenco, quienes habrían de convertirse en los primeros maestros de música en el continente recién descubierto que enseñaron a los naturales los fundamentos del canto llano y de la ejecución instrumental, conforme a los usos en ese entonces empleados en el Viejo Continente. Iniciada así la obra de evangelización con elementos de la orden franciscana y proseguida con misioneros dominicos y agustinos primordialmente, no hay duda de que los religiosos destacaron la importancia fundamental del canto para la propagación de la doctrina cristiana y consolidamiento de su labor pastoral.⁴⁴

Objetivo principal de dicha tarea era lograr que los indígenas obtuvieran la máxima conversión al tiempo que se capacitaba a algunos de ellos en la interpretación de obras musicales con objeto de integrar los coros religiosos que sirvieran en los templos. Al mismo tiempo, Gante se esmeró en enseñarles la notación musical a fin de que pudieran registrar la música en partituras, y cuando los consideró convenientemente preparados, procedió a enviarlos hacia otras iglesias para propagar sus enseñanzas en el mayor número posible de localidades.⁴⁵

Lucas Alamán, refiere en sus escritos la importancia de la obra educativa de estos primeros misioneros, entre otros aspectos, por haber satisfecho a través de ella el abasto de cantores a los coros eclesiásticos, de modo que al cabo de unos cuantos años, no había convento ni pueblo cabecera que careciera de algún grupo vocal o instrumental.⁴⁶ El interés de esta enseñanza musical en el siglo XVI, no era por tanto de carácter profesional; no se planteaba desde el punto de vista de formar profesionistas de la música, era básicamente utilitario, al constituir la música más un medio que un fin, es decir, en tanto mecanismo comprobadamente eficaz para que los indígenas aprendieran fácil y permanentemente el catecismo desde sus primeras oraciones.⁴⁷

⁴⁴ Saldívar, Gabriel. *Historia de la Música en México*, ed. facsímil de la de 1934, colabor. de Elisa Osorio Bolio, México, Gobierno del Estado de México, 1981, p. 95.

⁴⁵ "El primer maestro de música en América", CESU, ENM, caja 1, exp. 14, s.a., s.f., pp. 4-8

⁴⁶ Gutiérrez Camarena, Paulina. "La labor musical de los primeros religiosos", CESU, ENM, caja 1, exp. 15, 3 fs. (Mecanoescrito)

⁴⁷ Romero, Jesús C., "Apuntes de la clase de Historia de la Música en México de José C. Romero" de la alumna Elizabeth D. Dultzin, CESU, ENM, caja 14, exp. 26, s.f., p. 9 (Mecanoescrito)

Por tal motivo, no fue simple coincidencia que, gracias al esfuerzo de Fray Pedro de Gante, se fundara en 1524 en Texcoco, un antiguo centro cultural prehispánico, una Escuela de Artes y Oficios y, tres años después, la primera escuela de música fundada por misioneros en América con sede en la capilla de San José del Convento de San Francisco en la Ciudad de México, anterior aún a la correspondiente a la Catedral Metropolitana en la que se formó, desde 1538, su coro de infantes. Organizada como internado, a la usanza un tanto de la práctica hispana implementada desde los tiempos de la reconquista, niños y niñas aprendían artes y oficios, constituyendo sus materias: lectura y escritura de canto llano, canto de órgano, canto figurado, dictado musical, ejecución y construcción de instrumentos,⁴⁸ institución cuya labor fue proseguida en la Escuela de Santa Cruz de Tlatelolco, donde se enseñó también música para satisfacer las necesidades litúrgicas.⁴⁹

De esta manera, mientras el pueblo entonaba las melodías religiosas para orar y cantar en las fiestas, los infantes próximos a los misioneros, generalmente hijos de principales indígenas, aprendieron a cantar, escribir, componer y ejecutar instrumentos musicales, tales como monocordios, laúdes, rabeles, guitarras, arpas, vihuelas, salterios, bajones, flautas, órganos y timbales, constituyendo las obras de los renacentistas Palestrina, Cabezón, Victoria, Guerrero y Lasso, su principal repertorio. Prueba de ello la constituye la existencia de composiciones de tales autores en los archivos catedralicios de la época virreinal que, junto con el estudio de las técnicas de composición empleadas por los músicos novohispanos en ese entonces, demuestran al mismo tiempo que la Nueva España no fue ajena al movimiento musical de Europa.⁵⁰

Para el siglo XVII, la enseñanza musical colonial se encuentra reducida principalmente a las escuelas de infantes de coro de las catedrales, al tiempo que los mentores de música se dedican más a la práctica de dicho arte que a la elaboración de tratados teóricos. En ese sentido, la obra de Sor Juana Inés de la Cruz reviste especial trascendencia, pues además de haber impartido

⁴⁸ Turrent, L. *op. cit.*, p. 118. Saldívar, G. *op. cit.*, p. 95.

⁴⁹ Kobayashi, José María. *La educación como conquista*, 2a ed., México, El Colegio de México, 1985, p. 222.

⁵⁰ Turrent, L. *op. cit.*, p. 122. "La Música", en *Enciclopedia de México*, Dir. José Rogelio Álvarez, México, 1974. Estrada, Jesús. *Música y Músicos de la época virreinal*, prolog. y notas de Andrés Lira, México, SEP, 1980, p. 52. (SepDiana, 95)

lecciones de música en el Convento de San Jerónimo a mediados de dicha centuria, a su pluma se debió un *Tratado de Armonía*.

Entre los textos que circularon en el ámbito novohispano, se pueden citar: *Música Práctica de Tovar*, *Música Religiosa de Tapia*, *Música instrumental de cuerda de Santa María*, *Teoría Musical de Montanes* y *Teoría Musical* de Francisco Salinas, todos ellos editados en el siglo XVI. Asimismo, a lo largo del siglo diecisiete se difundieron: la célebre obra *El Melopeo y el Maestro. Tratado de música teórica y práctica de Pietro Cerone*, *Teoría Musical de Lorente* y *Fragments Musicales de Nasarre* que, editado en 1700 como *Escuela Musical según la práctica moderna*, se convirtió en el tratado favorito para la enseñanza musical en los colegios religiosos, especialmente jesuitas.⁵¹

No obstante, el escaso impulso brindado a la educación musical por el resto de la sociedad colonial, a diferencia de la actitud mecénica observada en las cortes italianas de la época, fue duramente criticada por algunas fuentes de la época. como el propio Cerone en *El Melopeo*, lo que tal vez sea explicación de la falta de una mayor vida musical durante la Colonia y, en particular, de la carencia de escuelas de este tipo. De tal forma, en dicho periodo, como “establecimientos destinados única y exclusivamente a la preparación de compositores, maestros de música y virtuosos cantantes e instrumentistas”,⁵² destacaron los siguientes: El Colegio de Infantes del Coro de la Catedral de 1732, nacido del Coro de Infantes fundado en 1538 que en 1711 se había transformado en la Escoleta Pública de la Catedral;⁵³ la Escuela de Música del Convento de San Miguel de Belén, fundada en 1740 por el Arzobispo Antonio Vizarrón y Eguiarreta que perduró hasta 1821, creada según el modelo de los ospedali italianos, en el que se asilaban los infantes que mostraran aptitudes musicales y por tanto, de antigüedad mayor a los españoles fundados en el siglo XIX y al parisino de 1784; el Colegio de Infantes de la Catedral de Puebla, de principios de 1700, y la Escuela Patriótica Municipal de Veracruz, de 1816.⁵⁴ El caso del Colegio

⁵¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa, *La Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM, Veinte años de labor didáctica (1972-1992)*, México, CNM, 1993, pp. 88-89. (Tesis de Maestro Especializado en la Enseñanza Musical Escolar)

⁵² Saldívar, G., *op. cit.*, p. 141.

⁵³ Estrada, J., *op. cit.*, p. 55.

⁵⁴ Saldívar, G., *op. cit.*, pp. 144-151.

de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, fundado en 1743 en Morelia, simplemente tuvo como propósito educar a las jóvenes de sociedad que demostraran poseer legitimidad y limpieza de sangre en tareas diversas: bordado y cocina, entre otras, amén de canto y música, en aras de obtener una formación carente de todo fin profesional ulterior.⁵⁵

Evidentemente fue destacada la importancia que tuvo la participación del maestro de capilla de la catedral y del cabildo eclesiástico en la educación musical ofrecida a la sociedad, como en el caso de la obra de Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya en el siglo XVIII. Asimismo, resulta claro que en “Nueva España hubo escuelas y orfanatos semejantes a los conservatorios italianos, aunque no fueron instituciones que se encaminaron principalmente a la educación musical”;⁵⁶ sólo la referida Escoleta Pública de la Catedral de México, de la que estuvieron a su cargo los dos músicos antes citados, podría ser considerada como la primera institución de enseñanza musical especializada en nuestra historia.

Sin embargo, el movimiento liberal no tarda en gestarse, y para entonces, la enseñanza artística empieza a ser concebida como una obligación del Estado emergente. Desde finales del siglo XVIII el panorama cultural de la Nueva España comienza a ser objeto del poderoso influjo que el movimiento de la Ilustración irradia tanto hacia la madre patria como a las colonias hispanicas de América. Los círculos intelectuales novohispanos son presa del cambio de mentalidad gestado en todos los órdenes de la vida, en especial por lo que respecta a las cuestiones educativa y artística. Hasta esos momentos, el indiscutible monopolio que la Iglesia había ejercido en el ámbito cultural a través de toda la época colonial, inicia su resquebrajamiento y, en particular la música resiente los efectos de aquél.

El cambio así dado, se verificó primordialmente a partir de dos vías: por un lado, la aproximación a las nuevas ideas y corrientes del pensamiento, permitió reorientar los temas abordados por los artistas, pues si bien el contenido religioso de su producción no sucumbió de momento, otros contenidos y tópicos atrajeron la atención de músicos, literatos, y demás miembros de la comunidad artística. Por el otro, las escuelas de cantores iniciaron su declive una vez que diversos intentos educativos de particulares comenzaron

⁵⁵ Estrada, J., *op. cit.*, p. 57.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 56.

a absorber la demanda de estudiantes de música, lo que imprimió un giro trascendental a la forma institucional y métodos de enseñanza de las artes, de manera particular desde la órbita religiosa de corte escolástico a la profana, de carácter liberal.

Capítulo II

Las Sociedades Filarmónicas y la Educación Musical en el siglo XIX

*...Nadie ha imaginado al Cielo adornado de pinturas,
estatuas o pórticos por bellos o magníficos
que fuesen, pero todos lo pintan con dulcísimos y
armoniosos coros de ángeles que entonan himnos de
alabanza al Todopoderoso.
La música es una de esas artes que no puede producir mal a
nadie, y sí ocasionar un deleite puro e inocente; y ¿qué
cosa puede haber más grata al corazón del hombre,
que el haber proporcionado un dulce entretenimiento
a sus semejantes y
haberles hecho olvidar por algunas horas las tristes
penalidades de la vida?...*

Pbro. Agustín Caballero

(Fragmento del discurso pronunciado por el director fundador
del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana
en su solemne apertura, 1º de julio de 1866)

1. Sociedades filarmónicas del México decimonónico

Con el avance de las ideas revolucionarias y el consecuente cambio de régimen político, a la par que se produjo una importante dispersión de grupos de filiación masónica, tuvo lugar también la conformación de las primeras sociedades de intelectuales, muchas de ellas de carácter patriótico, en favor de promover avances económicos, científicos y culturales, de las que derivó fundamentalmente el nuevo criterio de organización y formación de especialistas en las distintas ramas del conocimiento.

Atrás quedaron los siglos medievales del monopolio cultural eclesiástico, de carácter dogmático, y remontadas fueron también las centurias modernas en las que el saber enciclopédico era el paradigma de todo estudioso. Al momento de producirse la gesta de Independencia en el territorio novohispano, la conciencia cultural era muy distinta a la correspondiente a los siglos anteriores.

Los afanes de reivindicación social, económica y política, traducidos en el marco artístico se constituyeron en el fermento para que, de manera individual o colectiva, fueran los propios particulares quienes impulsaran la fundación de instituciones privadas para el fomento de la ciencia, la tecnología y el arte.

No obstante, fue característica propia de la época que las primeras sociedades filarmónicas mexicanas decimonónicas, como ocurrió también con las academias y sociedades científicas, tuvieran una vida efímera, al tiempo que predominaba en ellas el “individualismo *amateur* a pesar de esfuerzos notables que se desplegaron por alcanzar un gremialismo y una profesionalización”.¹

La primera sociedad filarmónica (1825)

En ese marco, la figura de José Mariano Elízaga sobresale como ninguna otra dentro del panorama musical del primer Imperio, régimen al que trascendió

¹ Saldaña, Juan José y Luz Fernanda Azuela, “*De amateurs a profesionales. Las sociedades científicas mexicanas en el siglo XIX*”, *Quipu. Revista Latinoamericana de Historia de las Ciencias y la Tecnología*, México, vol. 11, núm.2, mayo-agosto de 1994, p. 141.

gracias a su obra vanguardista en diversos campos del arte musical y por la que se constituyó en una de las mejores muestras de genio emprendedor con que ha contado la historia de la música en México, a cuyo trabajo se debe:

- La constitución de la primera orquesta sinfónica de México (1822).
- La redacción del primer libro de didáctica musical impreso en el país (1823).
- La organización de la Primera Sociedad Filarmónica (1824).²
- La fundación del primer conservatorio americano (1825).
- La introducción de la primera imprenta de música profana en el país (1826).³

El presupuesto del que partió Elízaga para fundamentar el establecimiento del referido conservatorio de música, lo asentó él mismo en el prólogo de su obra *Elementos de Música*, en el que refirió:

...el laberinto y confusión con que hasta nuestros días se ha enseñado la música, ha hecho fastidioso su estudio, ha retraído a los jóvenes de ambos sexos inclinados a tocar y a cantar, y en suma, nos ha atestado de empíricos acarreándonos por último resultado el mal gusto y el amontonamiento de notas que se percibe en muchas de nuestras composiciones. Sus autores están dotados de genio, tienen a su favor la índole nacional, la suavidad del lenguaje, son excelentes prácticos y sin embargo de estos auxilios ¿por qué sus obras no pueden todavía ponerse al lado de los Mozares y de los Betóvenes? [*sic.*] Porque no han considerado la música bajo su verdadero punto de vista y porque la han revestido con adornos góticos.⁴

² Esta agrupación coincide en fecha con la fundación de la primera academia científica del México independiente, la Academia de Medicina Práctica de México. *Cfr.* Saldaña, J.J. y L.F. Azuela, *op. cit.*, p. 142. Por otra parte, cabe señalar que el reglamento de esta sociedad fue elaborado por Elízaga en colaboración con Lucas Alamán, y posteriormente presentado al Ejecutivo. Carmona, Gloria, “Periodo. de la Independencia a la Revolución (1810-1910)”, en *La música de México*, dir. Julio Estrada, vol. 3, México, UNAM, IIE, 1984, p. 19.

³ “Apuntes de la clase de Historia de la Música en México del mtro. Jesús C. Romero”, México, 1946, CESU, ENM, c.1, exp. 10 (Mecanoescrito).

⁴ Romero, Jesús C. *José Mariano Elizaga*, México, Ediciones del Departamento de Bellas Artes, SEP, 1934.

Elízaga contaba además, con el apoyo del influyente político Lucas Alamán, a la sazón ministro del gabinete de Relaciones Interiores y Exteriores, por cuyo consejo el músico decidió pedir el apoyo del Ejecutivo, en ese entonces a cargo de Guadalupe Victoria, quien dispuso concedérselo, previo conocimiento de la lista de los socios que habrían de integrar la Sociedad Filarmónica, la primera en su género a la usanza de las sociedades patrióticas y lancasterianas.

La solicitud que redactó Elízaga al presidente Victoria, fue en estos términos:

Don Mariano Elízaga, profesor de música, ante la ilustración de Vuestra Alteza Serenísima, con el debido respeto digo: que deseoso de ser de alguna utilidad a mi patria, proyecté establecer una escuela de aquella facultad, dando en ella la ilustración y conocimientos capaces de instruir a la juventud en las bellezas y hermosuras que abunda la música en la parte especulativa... dedicando un día de la semana para la pura práctica en que se toquen las mejores piezas de los más célebres autores de la culta Europa.

Para plantear esta escuela, no me induce otro objeto sino que este ramo de la ilustración, visto hasta ahora con esquizofrenia y desdén por los que pudieran fomentarlo y como ocupación mecánica por algunos que se han dedicado a él, salga de la abyección en que ha estado abandonado ora por nuestra suerte política ora por otras causas cuyo análisis e inculcación omito de buena voluntad.⁵

En colaboración con Alamán, Elízaga organizó la Sociedad que finalmente fue instalada el 14 de febrero de 1824, teniendo por sede su propia casa, ubicada en la calle de las Escalerillas 12, y bajo la directiva enunciada a continuación:

Presidente:	General Miguel Barragán ⁶
Vicepresidente:	Bachiller Juan I. Villaseñor
Conciliarios:	Manuel González Ibarra

⁵ AGN, Instrucción Pública, vol. 5, documento *cit.* en *Ibidem*, p. 32.

⁶ Miembro del Ejército Trigarante, Comandante Militar y Jefe Político de Veracruz, fue Presidente de la República.

	Licenciado Andrés Quijano
	Marqués de Uluapa
	Bachiller Francisco Villagómez
	Gregorio Velázquez
	Vicente Castro Virgen
Tesorero	Antonio Velasco de la Torre
Secretario	Francisco de la Parra
Director Facultativo:	José Mariano Elízaga ⁷

En ella figuraban además como socios de honor contribuyentes, es decir, aquéllos que aportaban mensualmente una cuota mínima de 2 pesos mensuales para su mantenimiento: Antonio López de Santa Anna, el doctor José María Luciano Becerra y Jiménez⁸ y el doctor Sotero Castañeda.⁹

Entre sus primeras actividades, destacó la junta general que celebraron el 11 de mayo siguiente, en la que tras haber sido nombrada la comisión que debería formular su reglamento, conformada por Lucas Alamán, Isidro Yáñez, José María Sotres, Manuel González Ibarra, José Castaño y el propio Elízaga, se acordó que además de aportársele al secretario 300 pesos anuales como gratificación, se dispondría también de lo concerniente al arbitrio de fondos para sostener el plantel educativo que pensaba fundar la naciente Sociedad.

Al respecto, se envió una carta al Ejecutivo en la cual se pedían 1,000 pesos anuales como subvención del Fondo de Pensiones Ultramarinas —el mismo que había anteriormente socorrido a la Academia de San Carlos— así como el otorgamiento del local perteneciente al Convento del Espíritu Santo, en aras de que la asociación pudiera disponer de él. Asimismo, se planteaba que esta organización llevara a cabo las siguientes acciones.

⁷ Dulzín, Susana. *La educación musical en México (Nivel profesional)*, México, Coordinación General de Educación Artística, INBA/SEP, 1982, p. 15 (Historia Social de la Educación Artística en México, 4)

⁸ Originario de Jalapa, fue diputado a Cortes en 1820, y posteriormente Ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos, así como Obispo de Chiapas.

⁹ Originario de Michoacán, fue Auditor de Guerra y Secretario de José María Morelos.

- Primera. Formar un Coro y una Orquesta Sinfónica al servicio de conventos, catedrales e iglesias, por cuyas actuaciones, lo retribuido contribuyera al sostenimiento de los sueldos de los maestros y de la propia organización.
- Segunda. Realizar dos conciertos mensuales con la referida orquesta y coro, para sostén igualmente de la Sociedad.
- Tercera. Fundar una imprenta de música profana, al no haber una sola en todo el país, cuyas ganancias también se deberían destinar a la Sociedad.

Poco eco tuvieron estas proposiciones, sin embargo, un año después, Elízaga lograba inaugurar su escuela de música, bajo el nombre de “Academia Filarmónica Mexicana”, cuya sede estaría ubicada precisamente en el edificio de la ex-Universidad, local que habría de ocupar años después como primera sede oficial el propio Conservatorio Nacional de Música. Con tal motivo, se asentó en el periódico *El Sol* que en tanto se encontraban mejores instalaciones, las mujeres recibirían clases de 12 a 2 y los hombres de 7 a 9 de la noche,¹⁰ al tiempo que se convocaba a inscribirse en la casa referida de Elízaga, estipulándose el estipendio de 3 pesos como cuota mensual, cantidad reducida si se tomaba en cuenta el conjunto de las materias que ofrecía el plan de enseñanza de la Sociedad.¹¹

Por otra parte, cabe agregar que, según asienta Romero, además de haber sido la amistad con Alamán factor fundamental para la materialización del proyecto educativo de Elízaga, indudablemente el haber ocupado la presidencia de la Sociedad Filarmónica el propio hermano del presidente Guadalupe Victoria, de nombre Francisco, fue elemento decisivo para la gestación de esta escuela de música. Dicho personaje, en quien recayó la tarea de pronunciar el discurso con ocasión de la inauguración del establecimiento, afirmó:

Son gratas las emociones que siente mi corazón cuando conoce que ha cooperado al buen nombre y cultura de su patria, no pudiendo menos de enumerar entre

¹⁰ Sobre estos horarios, hay otro dato, tomado de un documento de la época que Baqueiro transcribe, en el cual se señala que el horario era: de 10 a 13 horas para las niñas, y de 17 a 21 horas para los varones. Baqueiro Foster, Gerónimo. *Historia de la Música III. La música en el periodo independiente*, México, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Científicas INBA/SEP, 1964, p. 397

¹¹ Dultzin, S., *op. cit.*, p. 17.

uno de sus obsequios los afanes impedidos para llegar a proceder a la apertura de la Academia Filarmónica: porque en efecto, este tan hermoso establecimiento, el primero y único en su especie en todo el vasto y Nuevo Continente Americano, abre un camino amplísimo a los adelantos de la ilustración y buen gusto.

Es de subrayar que en dicha alocución, tuvo un lugar especial la mención que realizó en torno a “las más bellas disposiciones para la música” que poseían las “damas mexicanas”, pues afirmaba que quien más habría de resultar beneficiado con el nuevo establecimiento, era justamente el bello sexo, al proporcionársele “una recreación decente en lo interior de su recogimiento, desahogando su espíritu en los momentos que concluya sus afanes domésticos y adornando con tan bello arte las gracias que distinguen a las mexicanas”.¹²

Asimismo, la organización del plantel contemplaba que cada alumno pagara mensualmente \$3.00, pero tratándose de alumnos pobres o de quienes destacaran por su aprovechamiento artístico, a éstos se les debería premiar en solemnidades de la propia Sociedad, organización a la que integraban tres tipos de socios:

De honor, los que aportaban recursos para su financiamiento;
 Facultativos, los que impartían clases, y
 Extranjeros, quienes contribuían en muchos casos desde el propio Viejo Mundo enviando obras, instrumentos, o bien difundiendo los logros de la Academia.¹³

Esta escuela, a decir de Baqueiro: “el primer Conservatorio secular de América, y que por tanto podría ser considerada como la primera iniciativa por profesionalizar la educación musical en México, fue inaugurada el domingo 17 de abril de 1825 en el salón general de la Universidad ante la presencia del Presidente Guadalupe Victoria, del Vicepresidente Nicolás Bravo y de los más altos funcionarios del momento en una velada en la cual el propio Elízaga dirigió la orquesta en que participaron los atrilistas más reconocidos de su momento.”¹⁴ Sus clases dieron comienzo el día siguiente..., y el jueves

¹² *Ibidem*, p. 18.

¹³ Baqueiro, G., *op. cit.*, pp. 396-400.

¹⁴ Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, p. 40. Baqueiro, G., *op. cit.*, p. 394.

21 se celebró un *Te Deum* en la iglesia de San Francisco en honor de Santa Cecilia, patrona de los músicos, con motivo de la inauguración del plantel.¹⁵

Organización de la “Academia Filarmónica Mexicana”

En distintos momentos, Elízaga asentó que el objetivo que la escuela se planteaba era el de “enseñar la música por un nuevo sistema que marcha por un camino llano y perceptible y por consiguiente fuera de aquellos tropiezos, escabrosidad y obscuridad con que se ha enseñado hasta ahora este arte encantador”,¹⁶ para lo cual se contemplaban cuatro materias:

1. Enseñanza de los principios fundamentales de la música.
2. Armonía y composición.
3. Solfeo, canto y manejo de instrumentos.
4. Reglas filosóficas de la música para el profesor.¹⁷

En el documento publicado en *El Sol* (15-IV-1825) firmado por “El Amante de la Música” —transcrito por Baqueiro quien cree fue redactado por Elízaga para Alamán—, ha de destacarse el párrafo en el que el emisario asentaba, como parangón de la trascendencia que tendría la escuela, lo ocurrido entre los pintores a partir del establecimiento de la Academia de San Carlos, cuyos progresos —decía— eran asombrosos, por lo que concluía: “otro tanto debemos prometernos del de la música, cuyo ramo ciertamente ha carecido hasta ahora del cultivo, y se ha visto con escandaloso abandono, como si la música no ocupase entre la ilustración y buen gusto un lugar si no preferente, a lo menos igual al de la pintura, escultura y arquitectura.”¹⁸

¹⁵ Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, pról. Salvador Novo, tomo I, 3a. ed., México, Porrúa, 1961, p. 204.

¹⁶ Baqueiro, G. *op. cit.*, p. 396

¹⁷ Debiendo requerir la escuela 550 pesos mensuales para su mantenimiento, tal cantidad provenía de las cuotas de los socios, alumnos y de que mensualmente se efectuaría la celebración de un concierto para recaudar fondos y servir de distracción.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 399-400.

Nacimiento de la Gran Sociedad Filarmónica Mexicana (1839)

Desafortunadamente, la academia de Elízaga que se sustentaba en los principios de Antonio Eximeno¹⁹ tuvo una vida efímera, de la misma manera como habrían de tenerla los posteriores intentos por hacer funcionar una escuela oficial de enseñanza musical entre 1830 y 1860, ya que todo parece indicar que hacia 1827 el centro educativo del michoacano cerró sus puertas, justo cuando su fundador decidió marchar a la Catedral jalisciense.²⁰

Entre los planteles que se fundaron con posterioridad a la Academia, destacaron: la “Escuela Mexicana de Música” de Joaquín Beristáin y Agustín Caballero (1838) y la “Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica de México”, dirigida por José Antonio Gómez (1839).

“Escuela Mexicana de Música”

A un año de su fundación, esta escuela brindó notables aportaciones a la formación artística de sus alumnos. El 17 de julio de 1839, por ejemplo, un grupo de ellos logró interpretar la ópera *La Sonámbula* de Bellini, espectáculo que en dicha ocasión se representó en el Palacio de la Antigua Inquisición.²¹

No obstante, un lustro después la actividad académica se resintió a causa de la muerte de Joaquín Beristáin, por lo que quedó desde entonces la dirección de la escuela a cargo del presbítero Caballero, quien de manera particular la logró mantenerla por casi treinta años, conservando en todo momento el indiscutible prestigio que gozaba dicha institución en el medio artístico capitalino en tanto la principal generadora de los músicos más relevantes que se formaron en México entre 1840 y 1865, entre otros: María Jesús Cepeda y Cosío, Eufrasia Amat, Antonio Aduna, Agustín Balderas

¹⁹ *Ibid.*, p. 400.

²⁰ Hasta el momento no son claras las razones por las cuales marchó fuera de la capital Elízaga, sin embargo, a mediados de los años treinta continuaba en activo, como lo demuestra la publicación de su obra *Principios de la Armonía y la Melodía o Fundamentos de la Composición Musical*. Carmona, G., *op. cit.*, p. 21.

²¹ Olavarría y Ferrari, E., *op. cit.*, tomo I, p. 336.

y Melesio Morales. Esto es, prácticamente hasta el año de 1866 en que se integró al Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana.²²

“Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica Mexicana”

Indudablemente, para que una institución educativa de este tipo haya podido sobrevivir en el México decimonónico tuvo que contar con la conjunción de diversos factores, siendo tal vez el más importante el haber gozado del apoyo decidido de un grupo de melómanos y amantes del arte en general que, desde sus respectivas áreas de trabajo, coordinaron sus esfuerzos para fundar una academia especializada en la enseñanza del arte musical. El grupo que tuvo la posibilidad de establecer una nueva escuela musical, llevó por nombre el de Gran Sociedad Filarmónica Mexicana.

Esta academia fue fundada en 1839 por José Antonio Gómez conforme al modelo educativo del Conservatorio de Madrid —establecido sólo nueve años antes—, en el que se tenía contemplada la presentación mensual de dos conciertos reglamentarios, y perduró en actividad hasta 1864. La instalación solemne de la nueva agrupación filantrópica tuvo lugar en un salón del Colegio de Minería el 15 de diciembre del referido año. En dicho acto, Gómez declaró:

Observando yo por la historia, por la inducción y por la experiencia, que el carácter dulce del pueblo mexicano le hace el más apto para la adquisición y cultivo de las bellas artes como de las bellas letras, hasta el punto de que podrá llegar a no necesitar de otro algún pueblo y a rivalizar con todos los demás, y siendo, por último, constante, que menos prometía y menos importancia tuvo en su principio el Conservatorio de Madrid, concebí el proyecto de realizar este pensamiento sobre escala más extensa...²³

²² *Ibidem.*

²³ *Ibid.*, tomo I, pp. 339-41

Plan de Enseñanza

Las materias musicales que dicha escuela ofreció a sus alumnos, fueron las de:

Solfeo	Vocalización
Canto	Piano
Violín	Vihuela
Clarinete	Flauta
Acompañamiento	

En cuanto a las clases generales, éstas fueron:

Escritura inglesa y española, gótica, redonda,
y formación de carátulas y modelos
Italiano
Francés
Inglés
Teneduría de libros
Baile
Esgrima
Dibujo natural, miniatura y aguada.

Al contemplar el anterior plan de estudios, resulta interesante destacar su carácter elemental, puesto que además del canto y piano, sólo se ofreció al alumnado la posibilidad de aprender violín y vihuela entre los cordófonos, así como flauta y clarinete, en el caso de los aerófonos. Con tales posibilidades, hubiera sido muy difícil que se formara un conjunto instrumental nutrido en dicha Academia, ya que ni siquiera para una orquesta de cámara reducida hubieran sido suficientes sus recursos.

Por lo que respecta a las materias generales, hubo prioridad en la enseñanza de los idiomas y se apoyó la formación de los estudiantes con clases de dibujo, baile y esgrima. Cabe destacar en relación con la Esgrima, el hecho de que ésta fue incluida en algunos planes de estudio de las instituciones

artísticas decimonónicas, como el propio Conservatorio Nacional de Música hasta principios del siglo xx, especialmente impartida con objeto de instruir a los alumnos de canto y declamación en el manejo de la espada, lo que se hacía necesario principalmente cuando se interpretaban obras literarias o lírico-vocales, tales como las óperas *La Serva Padrona*, *Fausto*, *Rigoletto* o *Baile de Máscaras*, en las que por la época o lugar en que tenía lugar la escena, el artista debía actuar acompañado de dicha arma.

Panorama de la educación musical a mediados del siglo XIX

En torno a dicho periodo, es importante destacar que la evidente escasez de fuentes documentales impide que se pueda reconstruir por lo pronto con mayor precisión la situación imperante en el panorama educativo musical de mediados del siglo XIX y durante la época imperial habsbúrgica en nuestro país. Sin embargo, a partir de las escuetas informaciones que existen al respecto, es posible afirmar que la vida musical se vio reanimada a partir de la conformación de las colonias alemana y francesa en la capital de la República. El Club Alemán, por ejemplo, organizó un Orfeón, y Charles Laugier — futuro maestro de trompeta del Conservatorio Nacional de Música — con aficionados franceses residentes en la capital creó la Sociedad de Santa Cecilia (18-III-1854), de la que derivó la famosa orquesta del mismo nombre; agrupaciones ambas que también terminarían fundiéndose en el Conservatorio mexicano establecido en 1866. No obstante, cabe destacar que fue precisamente por aquel entonces cuando José Antonio Gómez publicó el *Instructor Filarmónico*, aparentemente el primer periódico musical de nuestro país, al que siguió el *Semanario Musical*, bajo la dirección de Jaime Nunó y Vicente M. Riesgo.

Por otra parte, en aquellos años, el ambiente musical mexicano fue sacudido ante la convocatoria del Ministerio de Fomento correspondiente al 24 de abril de 1854 y publicada en *El Sol*,²⁴ en la cual se exponía la intención gubernamental por crear en la capital un conservatorio de música de carácter nacional. Por tal motivo, con anterioridad, el propio Presidente Santa Anna había enviado — el año anterior — una comisión a Europa para contratar

²⁴ *El Sol*, México, 7 de mayo de 1854.

a los mejores prospectos artísticos que pudieran ocupar la titularidad del establecimiento. Al poco tiempo, fue evidente la falta de coincidencia en la opinión sobre quién habría de ser designado su director, pues mientras un nutrido grupo de músicos nacionales apoyaba al padre Caballero, el favorito del Presidente se encontraba entre los músicos extranjeros Jaime Nunó, Charles Laugier y Antonio Barilli, lo que contribuyó de manera especial a frustrar la materialización de esta iniciativa artística.

En medio de la disputa entre los nacionalistas y los europeizantes, el propio Barilli y Tomás León renunciaron a su designación como miembros del jurado, con lo que quedó éste integrado por Giovanni Bottessini, Cesare Badiali y Enrico Beretta, miembros de compañías operísticas italianas en gira entonces por México. Al concurso finalmente se presentaron Caballero, Gómez, Nunó y Laugier, y pese a que hubo entusiastas declaraciones al respecto que subrayaron la alta calidad de los contendientes, nunca se dio el veredicto final. Aparentemente la epidemia de cólera que azotó a la capital fue la principal causa de ello, desde el momento en que hasta Beretta y Badiali se contaron también entre las víctimas de la mortífera enfermedad; situación que se vio complicada aún más a partir del estallamiento de la revolución de Ayutla. El proyecto educativo musical santannista había así fracasado.

Una explicación del hecho la ofreció tiempo después Nunó, a partir de las informaciones que le había confiado el Ministro de Fomento, Joaquín Velázquez de León, cuando declaró que así como el Gobierno había tenido el interés de fomentar la música de banda, al punto de haberlo nombrado director general de bandas y músicas militares y de convocar al concurso del himno nacional del que había salido triunfador en compañía del potosino Francisco González Bocanegra, la intención oficial de promover un Conservatorio Nacional de Música fue frenada a raíz de la gestación de diversos conflictos políticos internos, especialmente cuando Bottessini, como presidente del Jurado, aconsejó al Gobierno Mexicano crear para la escuela una dirección dual en la que se alternaran Nunó y José Antonio Gómez, en ese entonces organista de catedral.²⁵

²⁵ Carmona, G., *op. cit.*, tomo I, p. 58.

La Sociedad Filarmónica Mexicana (1865)

A mediados del siglo XIX, en el ambiente cultural de México, sobresalían los nombres de Tomás León, Aniceto Ortega, Melesio Morales y Julio Ituarte, quienes acostumbraban participar, junto con otros notables exponentes artísticos, en amenas tertulias donde coincidían con algunos de los más ilustres miembros de la intelectualidad mexicana de aquel entonces, que aunaban a su pasión musical el cultivo de otra profesión, especialmente la galénica.²⁶

Sus reuniones, generalmente verificadas en la casa de León, habían logrado hacer que los asistentes a ellas decidieran abocarse a la constitución de un “Club Filarmónico” en el que, como a la usanza de la Camerata Bardi de Florencia en el mil quinientos, se reunían los amantes de las bellas artes.²⁷

En dichas veladas, acostumbraron tomar parte, además de los antes mencionados, los pianistas Francisco Villalobos y Francisco Sanromán, a los que acompañaban como aficionados entusiastas Agustín Siliceo, Antonio García Cubas, Casimiro de Collado, Eduardo Liceaga, Francisco Ortega, José Ignacio Durán, José Dueñas, Lázaro Ortega, Ramón Terreros y Urbano Fonseca.

A finales de 1865, en plena temporada de la compañía italiana de Annibale Biacchi, en el Teatro Imperial de la capital, el citado grupo de intelectuales solicitó de dicho empresario el estreno de la ópera *Ildegonda* de Melesio Morales, a lo que éste se opuso aduciendo que la obra poseía un título “mexicano”. El malestar que dicha respuesta suscitó en ellos no tardó en manifestarse, pues el 14 de noviembre, durante la representación de la ópera *Baile de Máscaras* de Giuseppe Verdi, un nutrido contingente de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes presente en la función, pidió con pancartas, gritos y mediante un gran cartel el estreno de la obra referida. El empresario italiano reclamó entonces del gobierno un subsidio de 5,000 pesos, a cambio de los cuales tuvo que aceptar, ante la intervención de la Junta

²⁶ García Cubas, A., *op. cit.*, p. 523

²⁷ El poeta músico Giacomo Bardi Conde Vernio, fue el mecenas que congregó en torno a sí a Vincenzo Galilei -padre de Galileo-, Octavio Rinuccini, Giulio Caccini, Jacopo Peri y Emilio Da Cavalieri, entre otros, para celebrar reuniones en las que se disertaba sobre el fenómeno artístico. Este grupo literario y musical, con sede en Florencia, habría de ser el germen que promoviera el nacimiento del género operístico, que con *Euridice*, de Jacopo Peri y Giulio Caccini, presentada en los esponsales de Enrique IV de Francia con María de Medicis el 5 de octubre de 1600, representó la primera ópera escrita en la historia de la música occidental.

Inspectora de Teatros que pondría en escena *Ildegonda*, cuyo estreno tuvo lugar el 27 de enero de 1866 llevando en el papel protagónico a la eximia soprano mexicana Ángela Peralta. No obstante, del éxito inaugural esta obra, una vez concluido el primer impacto, pasó a la indiferencia en el ánimo del público nacional, a diferencia de lo que ocurrió en Italia, la cuna operística, donde el triunfo de *Ildegonda* hubo de perdurar por más tiempo.²⁸

Comentar de manera breve los avatares para el estreno de esta ópera, es algo que tradicionalmente la historiografía no han pasado por alto cuando se desea mencionar el momento en que nació el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, ya que como a continuación se referirá, sus inicios están vinculados a tal suceso. Las crónicas de la época refieren justamente que durante la noche del estreno, en el momento del brindis y a sugerencia del doctor José Ignacio Durán —a la sazón director de la Escuela de Medicina—, éste propuso que para coronar la obra artística del grupo de amantes del arte congregados, se fundara el “Conservatorio de Música Mexicano, en cuyas aulas hallase la juventud de México los conocimientos necesarios en las ciencias musicales”.²⁹

Entusiasmados los concurrentes con la idea, el 24 de diciembre de ese mismo año se reunieron para nombrar a una comisión que redactara el reglamento que pudiera servirles de base para la fundación de la anhelada institución, tarea en la cual desempeñó un relevante papel el doctor Aniceto Ortega y en la que tomaron parte de igual manera Urbano Fonseca, Julio Clement y Agustín Balderas,³⁰ quienes una semana después hacían entrega al conjunto de socios del Reglamento Orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana³¹ —constituido por 10 capítulos y 70 artículos— en el que rati-

²⁸ *Ibidem*, pp. 523-526.

²⁹ Romero, Jesús C., “Reseña histórica de la fundación del Conservatorio Nacional de Música”, *Heterofonía*, núm. 93, abril-junio, 1986, p. 7.

³⁰ Aniceto Ortega, afamado obstetra del siglo XIX y autor de la primera ópera mexicana de corte nacionalista -*Guatimotzin* (1871)- como docente de la Escuela Nacional de Medicina, fue a su invitación que llegaron para formar parte del grupo filarmónico los doctores José Ignacio Durán y Eduardo Liceaga, así como sus hermanos Francisco y Lázaro, además del licenciado Urbano Fonseca, el ingeniero García Cubas, y el literato Agustín Siliceo, entre otros. Romero, J., “Reseña...” , *op. cit.*, p. 7; Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, pp. 49-50. Romero, Jesús C., “Historia del Conservatorio”, *op. cit.*, p. 154.

³¹ *Cfr.* anexo correspondiente.

ficaban justamente la urgente necesidad de fundar un conservatorio. Una vez aprobado éste el 2 de enero y reunidos en el patio de la propia Escuela Nacional de Medicina, con fecha 14 de enero de 1866 constituyeron la Sociedad Filarmónica Mexicana.

Conforme al artículo 2º del expresado reglamento, la Sociedad determinó como sus principales objetivos:

- I. Fomentar el cultivo de las ciencias y de la práctica musicales.
- II. Procurar el progreso y adelantos de la música en México.
- III. Atender al bienestar de los profesores de música proporcionándoles recursos a los que los necesiten y se hayan hecho dignos de ellos por su habilidad y buena conducta; y prefiriendo a sus hijos en la enseñanza de la música, que la sociedad filarmónica establece.

Su presidente fundador fue Manuel Siliceo, su vicepresidente José Ignacio Durán; tesorero, Clemente Sanz; en calidad de prosecretario, Lorenzo Elízaga y en el cargo de secretario, Eduardo Liceaga, quien en su memorial destacó como meta de la sociedad, el que ésta “se proponía cultivar la música, extender la enseñanza, favorecer a los artistas desgraciados y endulzar los momentos de descanso de los socios con los encantos de este arte, en una palabra, mezclar la utilidad con el recreo”.³² Era evidente que la Sociedad, constituida bajo los preceptos clásicos, adoptaba como lema el *Utile dulci* de Horacio, quien en su *Ars Poetica* contemplaba la necesidad de la elaboración ulterior, de la perfección técnica, del rigor y de la conciliación de lo ameno (dulce) con lo instructivo (útil).

De igual forma, la naciente Sociedad acordó admitir en su seno a maestros y amateurs o dilettanti, y organizar conciertos sabatinos semanalmente, lo que contribuyó a que la organización pronto adquiriera renombre y popularidad con los cuales justificar su divisa para inmediatamente proceder a establecer las bases de su institución educativa. Indudablemente tenía razón Antonio García Cubas, otro de sus primeros cronistas y miembro fundador, al afirmar que con su nacimiento se había marcado en México “una era del adelantamiento del arte filarmónico”,³³ ya que desde el momento en que se

³² Olavarría y Ferrari, E. *op. cit.*, tomo 1, p. 714.

³³ García Cubas, A., *op. cit.*, p. 527.

postulaba la creación de una escuela especializada en la formación de músicos, se sentaban las bases para la verdadera profesionalización de la música, comprendida como una disciplina más del conocimiento humano.

La Sociedad y su escuela de música, creadas a partir del interés y entusiasta participación de los intelectuales más conspicuos de mediados del siglo XIX — como lo prueba el hecho de que para la constitución de la primera se congregaron no sólo quienes hacían de la música su vida y profesión, sino también quienes exclusivamente podían gustar de ella destacados literatos, políticos y mecenas del arte en general que formaron parte de sus filas—,³⁴ iniciaron respectivamente sus labores en pleno Segundo Imperio.

Sobre este punto, se podría considerar que la actitud favorable de la casa Habsburgo para el fomento de la cultura debió haber contribuido a impulsar estas iniciativas particulares, entre otras cosas, por el hecho de provenir el Emperador de una corte amante por tradición de las artes y de la música en particular, y debido a que varios de los miembros de la Sociedad Filarmónica Mexicana fueron individuos cercanos a los círculos imperiales, como en el caso de Tomás León —el pianista más prestigiado de aquellos años y especialmente celebrado por el emperador Maximiliano—, y de Manuel Siliceo —titular del despacho de Instrucción.³⁵

Asimismo, algunos de los socios fueron también integrantes de la Comisión Científica, Literaria y Artística de México, formada en 1864 por el Emperador Maximiliano con mexicanos y franceses. Presidida por el ingeniero José Salazar Ilarrequi, en la sección de Bellas Artes figuraron, entre otros, los filarmónicos Urbano Fonseca, Pedro Escudero y Echánove, Alejandro Arango y Escandón y José María Roa Bárcenas, miembros también de la Academia de San Carlos, y los artistas Juan Cordero y Santiago Rebull, que serían más tarde profesores del plantel conservatorio, además del respectivo presidente de esta sección, el pintor Lorenzo de la Hidalga, miembro igualmente de la Sociedad Filarmónica.³⁶

³⁴ *Cfr.* anexo correspondiente.

³⁵ Canova, Rosa, “1861-1876”, en *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México, 1761-1910*, coord. Eloísa Uribe, 2a ed., México, SEF/INAH, 1987, pp. 140-141. (Colección Científica, 64)

³⁶ *Ibidem.*

Sin embargo, a diferencia del palpable apoyo oficial brindado por el régimen a estos proyectos o al Museo de Historia Natural, en la fundación del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana se observa más bien un desenvolvimiento paralelo de esta institución educativa conforme a las políticas oficiales, al no figurar ni siquiera alguna partida especial del Gobierno imperial erogada en su favor, situación que habrá de ser modificada con el advenimiento de la administración juarista y, posteriormente, del régimen de Porfirio Díaz.

A este respecto, recordar los nombres de: Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, Pedro Escudero y Echánove y Rafael Martínez de la Torre, entre los políticos; de Aniceto Ortega, José Ignacio Durán, Eduardo Liceaga, Rafael Lucio y Julio Clement entre los médicos; de José T. Cuéllar, Manuel Payno, Justo Sierra, Ignacio Manuel Altamirano, Luis Ortíz, entre los literatos; de Antonio García Cubas como científico, de Ángela Peralta, Melesio Morales, Tomás León, José Valero entre los artistas, así como los de los destacados Luis Muñoz Ledo, Ramón Romero de Terreros, Faustino Goríbar, Fernando Rodríguez de San Miguel, José Juan Cervantes, Antonio Escalante, por sólo mencionar a algunos, permite advertir la trascendencia en los distintos ámbitos de la cultura mexicana que tuvieron la mayoría de los personajes que en aquellos momentos tomaron parte en el referido proyecto.³⁷

Integrada la sociedad inicialmente con 74 miembros fundadores pronto llegó a reunir a cerca de 500 afiliados, entre los que se destacaban cinco categorías:

- a) 197 Socios protectores, residentes en México o fuera de él, obligados mensualmente a contribuir con 2 pesos para el mantenimiento de la Sociedad y su escuela³⁸;

³⁷ Cosío Villegas, Emma, "Las letras y las artes", en *Historia Moderna de México. La República Restaurada, vida social*, 2a. ed., México/Buenos Aires, Ed. Hermes, 1974, pp. 905-906

³⁸ *Reglamento Orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana (1866)*, México, Imprenta Económica, 1866, capítulo II, BN, FR, Col. Lafragua, vol. 483. Entre ellos destacaban 85 profesores de música vocal e instrumental pertenecientes a la Orquesta del Teatro Nacional y Banda Austríaca.

- b) 160 Socios aficionados, comprometidos a actuar en conciertos privados y festivales de paga;³⁹
- c) 87 Socios profesores que —diferenciados entre “Maestros” y “Profesores”, por ser los primeros propuestos por la Comisión de Estatutos y Reglamentos en tanto que los segundos tenían la misma calidad que los demás socios— podrían proponer o ratificar a los nuevos socios, al tiempo que ofrecían sus conocimientos al servicio de la escuela de música y con motivo de los distintos espectáculos que la Sociedad preparara;⁴⁰
- d) 26 Socios literatos, que anualmente deberían aportar una composición musicalizable e impartir gratuitamente clases de literatura, y, finalmente
- e) 1 Socio honorario, el pianista y compositor húngaro de fama internacional, Franz Liszt.⁴¹

En poco tiempo el éxito de la naciente agrupación fue contundente, según lo destacó en su oportunidad Liceaga, para quien la preocupación latente de la Sociedad por fomentar el progreso y el arte, aún sin fondos, sin local, instrumentos y prensa, fue factor de cohesión entre sus miembros, al que se sumó el compartir como vínculo común el cultivo de un sentimiento nacionalista desarrollado en aras del engrandecimiento de la patria.⁴²

Por otro lado, como lo contemplaba su reglamento orgánico, la Sociedad realizó como una de sus primeras acciones, la de organizar al consejo que en unión del presidente, vicepresidente y secretarios, la habría de dirigir (art. 36). Este consejo debía estar formado por un socio profesor maestro, uno aficionado, uno literato y por cuatro socios protectores, todos ellos nombrados por el Presidente del consejo, los cuales habrían de dividirse en cuatro comisiones permanentes, tres compuestas de dos personas y la restante por una sola (art. 37), las cuales quedaron conformadas inicialmente de la siguiente manera:

³⁹ *Ibidem*, capítulo III. De ellos, 102 eran cantantes del Club Alemán.

⁴⁰ *Ibid.*, capítulo v.

⁴¹ Entre otros, figuraron como socios los músicos Ángela Peralta, José Antonio Gómez, Cenobio Paniagua, Moisés Eduardo Gavira y el maestro Sawerthal, según puede constatar-se en los listados que, correspondiendo al segundo año de vida de la Sociedad, presentó su revista *Armonía*

⁴² Cosío Villegas, E., *op. cit.* pp. 905-906

1. Enseñanza Musical: Urbano Fonseca, Aniceto Ortega y Manuel Payno
2. Conciertos- Agustín Balderas y Tomás León
3. Etiqueta- Jesús Dueñas
4. Finanzas- Alfredo Bablot, Jesús Urquiaga y Clemente Sanz.⁴³

Se estipulaba también el hecho de que estas comisiones pudieran ser aumentadas en el número de individuos que consideraran pudiera auxiliarlas, siempre y cuando ellas mismas lo solicitaran ante el presidente (art. 39). De esta forma, la Junta Directiva que integraran el presidente, vicepresidente, prosecretario, tesorero y consejeros, sería

la representante de toda la Sociedad, la que dirige su acción; la que administra sus fondos; la que aprueba los reglamentos de las comisiones permanentes, revisa sus operaciones y dicta sus cambios, aumentos o supresiones, según se lo persuada la experiencia; la que acuerda los socorros a los profesores auxiliares que lo necesiten, y cuida de la escuela; la que admite las renunciaciones de los funcionarios y cubre interinamente las vacantes, y la que hace, en fin, todo lo que juzgue conveniente para llenar los objetos que se establece la Sociedad.⁴⁴

Ahora bien, en el ánimo de este grupo predominaba todavía el hecho de establecer una escuela de música. Para ello, inmediatamente se encargó a la comisión de educación presentar el reglamento de los estudios que podrían desarrollarse en el plantel educativo en el que se expresaran los siguientes aspectos:

- 1° La edad, conocimientos y condiciones físicas y morales que deben tener los alumnos que han de concurrir a estudiar y recibir las lecciones en el establecimiento a diversas horas del día, según sus sexos;
- 2° Los estudios propiamente musicales [sic.] distribuidos por años, como el solfeo, lectura y escritura musical, ejercicios de vocalización, y práctica de los diferentes géneros dramáticos, religioso y de salón; armonías y melodías, incluyendo tonalidad antigua y moderna; acompañamiento, bajo cifrado y sin cifras, contrapunto, instrumentación y conocimiento

⁴³ *Ibidem*, p. 882.

⁴⁴ *Reglamento Orgánico de la Sociedad...*, *op. cit.*, art. 43.

analítico de las mejores particiones de las escuelas alemana, italiana y francesa

- 3° Los estudios auxiliares a los de la música, como son los idiomas; y de las ciencias, como los principios generales de la física, la acústica y la fonografía; conocimiento de los aparatos de la voz y del oído; historia de la música y de sus hombres célebres; filosofía de la música.⁴⁵

Por otra parte, se estipulaba que este reglamento habría de ser entregado en quince días para que antes de terminar el mes de febrero de 1866, la escuela de música se pudiera instalar, aun cuando sólo se enseñara solfeo en tanto se establecían las demás cátedras.⁴⁶ El primer ordenamiento fue obra del licenciado Urbano Fonseca, del doctor Aniceto Ortega y de don Manuel Payno, y en él se establecieron rudimentariamente las clases que el Conservatorio habría de impartir, principalmente teoría, solfeo, canto, piano, violín e instrumentos de aliento, además de otras de carácter no musical.

Ubicada la sede de la sociedad en un departamento de la misma Escuela de Medicina, allí, en la otrora sede del Tribunal de la Inquisición, en el histórico patio de los naranjos “que se adornaba con cortinajes y festones o bien en un salón adyacente”, se dieron los primeros conciertos semanales de la asociación —en cuyo repertorio figuraron compositores principalmente pertenecientes al romanticismo europeo así como del género operístico del bel canto, como Chopin, Liszt, Schubert, Rossini, Bellini—, el primero de los cuales se verificó el 16 de febrero, durante el cual se otorgó un diploma a Ángela Peralta y un premio a Morales por la ópera *Ildegonda*.⁴⁷

Poco después, a pesar de la hospitalidad indudable que desplegó en favor de la Sociedad el doctor Durán en la sede de Medicina, el hecho de carecer de una sede propia, impelió a que sus miembros alquilaran una casa propia para celebrar los conciertos, por lo que se ubicaron en la calle de Puente Leguizamó 68 —hoy Argentina—. Sin embargo, y pese a las penurias que sufrían, pronto fueron víctimas de una oposición enconada a cargo de los maestros de música de la ciudad, quienes aducían “que la apertura del Conservatorio era el resultado de una maniobra urdida por un grupo de médicos,

⁴⁵ *Ibidem*, art. 53.

⁴⁶ *Ibid.*, art. 54.

⁴⁷ Romero, J., “Reseña...”, *op. cit.*, p. 7

abogados e ingenieros, gente que nada sabía de música y mucho menos de sus enseñanzas y de sus problemas económicos y sociales”, lo que generó un tenso clima de desconcierto y animadversión para con la Sociedad Filarmónica y su conservatorio.⁴⁸

Por parte de la Sociedad, la respuesta estuvo a cargo de Fonseca, quien emitió en el mes de abril una circular en la que se aclaró que la intención del grupo no era quitar a los particulares sus alumnos, sino sólo beneficiar a los alumnos escasos de recursos que no pudieran costear sus estudios, por lo que se subrayaba que la enseñanza impartida por los miembros de la sociedad sería eminentemente gratuita, cuestión que corroboraba la postura liberal de la mayoría de los socios. Al poco tiempo de tales acontecimientos, la directiva de la Sociedad procedió a tomar en arriendo una nueva casa, situada ahora en el número 2 de San Juan de Letrán, en cuya sede los filarmónicos realizaron el 13 de junio un segundo concierto.

Para impulsar la nueva escuela, luego de haber dado principiado sus clases de solfeo en el mes de febrero, al poco tiempo se verificó la fusión en su seno con otras instituciones musicales particulares, como fueron la academia de música que sostenía el ayuntamiento capitalino, a cargo de Luz Oropeza, y la particular que comandaba el presbítero Agustín Caballero, quien además ofreció sus locales ubicados en la esquina de las calles de Canoa y primera del Factor⁴⁹ mientras el Conservatorio encontraba un sitio más adecuado para trabajar. Entre tanto, la sociedad continuó realizando diversos conciertos a fin de destinar los fondos que se recabaran para la compra de instrumentos musicales, además de determinar las acciones necesarias para elaborar un plan de estudios y designar a los profesores que integrarían la planta docente.

Designado precisamente como su primer director el padre Caballero,⁵⁰ los miembros de la comisión directiva del plantel conservatorio fueron los socios: Urbano Fonseca, José Ignacio Durán, Aniceto Ortega, Manuel Payno, Luis Muñoz Ledo y Alfredo Bablot,⁵¹ quienes dispusieron que las inscripciones

⁴⁸ *Ibidem*, p. 14, Romero, J., “Historia...”, *op. cit.*, pp. 167-168.

⁴⁹ Su academia se ubicaba en la sede que ocupara el Montepío Luz Saviñon, correspondiendo a la actual esquina formada por las calles de Donceles y Allende. *Ibidem*, p. 173; Romero, J., “Reseña...”, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁰ Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, pp. 50-51.

⁵¹ Sandi, Luis, *De Música... y otras cosas*, *op. cit.*, p. 145. Romero, J., “Reseña...”, *op. cit.*, p. 22. Comenta el doctor Romero al respecto de los integrantes de la Junta Directiva conserva-

quedaban abiertas en la 1ª calle del Factor no. 2 con los siguientes requisitos de admisión:

ser mayor de 8 años;
 tener buenas costumbres;
 estar vacunado,
 saber leer y escribir y dominar las cuatro
 primeras reglas de la aritmética.⁵²

2. Génesis del Conservatorio Nacional de Música

Fundación del Conservatorio de Música (1866)

Conforme al anuncio publicado en el periódico *El Pájaro Azul* de fecha 27 de junio de 1866, el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana comenzó sus labores formalmente el 1 de julio siguiente. Las crónicas señalan que correspondió tomar parte durante la inauguración al padre Caballero —quien ese mismo día tomó posesión de su cargo—, primero cuando pronunció el discurso inaugural y, posteriormente, cuando presentó la actuación de una selección de sus propios alumnos.⁵³

En aquel evento, haciendo una remembranza de la obra de los primeros mentores de la enseñanza musical en México como Elízaga, Gómez, Beristáin y Paniagua, el presbítero subrayó que era una necesidad impostergable para la sociedad, la que había propiciado la fundación del Conservatorio de Música que nacía. El pueblo mexicano estaba ávido de un establecimiento

toriana el acto de notable altruismo que mostraron Durán y León, quienes debieron haber sido nombrados, respectivamente, los presidentes de la Filarmónica y del Conservatorio, al asentar:

“¡Qué heroico fue su comportamiento, qué generoso su sacrificio, qué acendrado su cariño por la evolución musical de México y qué digno de ser recordado su ejemplo! ¡Llor eterno a ellos!”. Romero, J., “Historia...”, *op. cit.*, p. 178

⁵² *Armonía*. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana, México, tomo I, año II, núm. 1, 1º de noviembre de 1866.

⁵³ *Cfr.* en el anexo correspondiente el discurso inaugural.

educativo musical que proporcionara los “elementos necesarios a la instrucción y fomento del genio filarmónico”.⁵⁴

Estructura académica de la institución

La empresa educativa que daba inicio, organizada según palabras de su director conforme a “métodos pedagógicos aplicados a la enseñanza de la música”,⁵⁵ contó con la siguiente distribución de materias y horario de docentes:

Para las materias musicales:

SOLFEO, Y CANTO

AMADEO MICHEL

Lunes-Miércoles-Viernes de 2 a 3 p.m. para niñas en la 1ª del Factor.

Martes-Jueves-Sábados de 11 a 12 a.m. en el salón de Betlemitas.

PIANO

TOMÁS LEÓN

Lunes-Miércoles-Viernes de 4 a 5 p.m. en el salón de Betlemitas.

INSTRUMENTOS DE ARCO

AGUSTÍN CABALLERO

Todos los días de 7 a 9 p.m. en la 1ª del Factor.

INSTRUMENTOS DE VIENTO

CRISTÓBAL REYES*

ARMONÍA TEÓRICO-PRÁCTICA

FELIPE LARIOS*

INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN

AGUSTÍN CABALLERO*

COMPOSICIÓN TEÓRICA

ANICETO ORTEGA

Lunes-Miércoles-Viernes de 11 a 12 a.m. en la calle del Factor

LENGUA CASTELLANA

JOSÉ T. CUÉLLAR*

ESTÉTICA E HISTORIA COMPARADA

DE LOS PROGRESOS DEL ARTE

ALFREDO BABLOT

Miércoles de 6 a 7 p.m. en la casa del Factor

⁵⁴ *Armonía*, México, tomo I, año I, núm. 2, 15 de noviembre de 1866.

⁵⁵ Romero, J., “Reseña...”, *op. cit.*, p. 20.

Para las materias generales:

ITALIANO

José IGNACIO DURÁN

Martes y Viernes de 4 a 5 p.m. en la casa del Factor

FRANCÉS

ANTONIO BALDERAS⁵⁶

Martes-Jueves-Sábados de 11 a 12 a.m. en la casa del Factor

HISTORIA DE LA MÚSICA Y BIOGRAFÍA

DE SUS HOMBRES CÉLEBRES

LUIS MUÑOZ LEDO

1º y 15 de cada mes de 6 a 7 p.m. en la casa del Factor
desde el 1º de agosto

ACÚSTICA Y FONOGRAFÍA

EDUARDO LICEAGA

Lunes de 3 a 4 p.m. en la casa del Factor

ANATOMÍA, FISIOLOGÍA E HIGIENE DE LOS

APARATOS DE LA VOZ Y DEL OÍDO

GABINO BUSTAMANTE

Jueves de 3 a 4 p.m. en la casa del Factor

ARQUEOLOGÍA DE LOS INSTRUMENTOS

DE LA MÚSICA

RAMÓN RODRÍGUEZ ARANGOYTI⁵⁷

* Las fuentes no indican el horario de clases respectivo.

El análisis del *curriculum* que se ofrecía a los estudiantes en el nuevo plantel educativo, indudablemente refleja la pretensión de la Sociedad Filarmónica de formar a los alumnos dentro de un concepto de educación humanística en el que la perspectiva científica cobraba inusitada importancia. A este respecto, la fuente informativa que brinda un mayor acercamiento a la mística educativa que compartían sus socios, es justamente la de su boletín musical *Armonía*,⁵⁸ en el que la mayoría de sus artículos giran en torno a

⁵⁶ Originalmente había sido nombrado Gustavo Desfontaine para impartir esta clase. Romero, J., "Historia...", *op. cit.*, p. 170

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 176-177; Romero, J., "Reseña...", *op. cit.*, p. 20; Cosío Villegas, E., *op. cit.*, p. 87.

⁵⁸ La comisión directiva de redacción de esta revista, estuvo integrada por José Ignacio Durán como presidente, Gabino Fernández Bustamante como vicepresidente, Agustín Siliceo de

las relaciones entre la música y la ciencia en general, pues además de reunir crónicas musicales, notas biográficas y comentarios sobre las reuniones de la Sociedad, incluye valiosos ensayos de contenido pedagógico y científico, así como otros vinculados con tópicos de la organología musical. Por tal motivo, hacer referencia a dichos escritos, permite llevar a cabo un balance y evaluación imprescindibles acerca de lo que esta asociación pretendía ofrecer a los estudiantes,⁵⁹ pues respecto a los contenidos programáticos que se abordaban en dichas materias por los catedráticos de la Sociedad Filarmónica, a falta de los programas de estudios específicamente elaborados para las clases, éstos se pueden inferir a partir de los temas que se trataban con regularidad justamente en el boletín *Armonía*.

Asimismo, cabe destacar que para finales de octubre de ese mismo año, la planta docente conservatoriana contó con nuevos miembros, al integrarse a ella tres catedráticos más:

Piano
Castellano
Historia antigua y moderna

Auxiliar: Julio Ituarte
Sustituto: Luis Muñoz Ledo
Ramón I. Alcaraz⁶⁰

De esta manera la Sociedad cumplía con una de sus metas, como era el

abrir ampliamente una nueva carrera honrosa a nuestra juventud; fomentar la inclinación innata de nuestros compatriotas para las bellas artes; encender

secretario, Aniceto Ortega y Alfredo Bablot como vocales, y Agustín Caballero y Luis Muñoz Ledo como suplentes. *Armonía*, México, tomo I, año I, núm. 1, 1 de noviembre de 1866.

⁵⁹ El anuncio de esta revista era el siguiente: Este periódico se publica los días 1° y 15 de cada mes, constanding cada número de un pliego de Música, escogida de preferencia entre las obras inéditas de autores mexicanos, y de dos o tres pliegos de impresión tipográfica, según la abundancia de material: de los cuales uno está destinado para las lecciones orales de los profesores del Conservatorio. El precio de suscripción es de dos reales por cada número, para los miembros de la Sociedad Filarmónica y para los alumnos del Conservatorio; y de cuatro reales para los demás suscriptores de la Capital.... Oportunamente se publicará la lista de los señores agentes en los Estados. *Armonía*, tomo I, año I, núm. 1, 1 de noviembre de 1866.

⁶⁰ *Armonía*, México, tomo I, año I, núm. 1, 1 de noviembre de 1866.

nuevos focos de enseñanza que esparcieran entre los filarmónicos el conocimiento de los idiomas vivos, de algunos ramos de las ciencias físicas, de la historia general y la de nuestro país, al tiempo que les diera los conocimientos de su arte con más extensión y más esmero del que se había puesto antes de ahora.⁶¹

Influencias de la filosofía positivista en el seno filarmónico

Aun cuando la enseñanza artística, desde un punto de vista técnico y virtuosístico, difícilmente pudo resentir de la misma manera que las demás disciplinas naturales y sociales el influjo de los movimientos y corrientes filosóficas, sociales, políticas e ideológicas en general —específicamente por lo que corresponde a la enseñanza de algún instrumento musical o de la técnica de interpretación vocal—, lo cierto es que, entre los miembros de la Sociedad Filarmónica Mexicana fue notoria la influencia de la corriente filosófica del positivismo.

Una de las pruebas que evidencia lo anterior, es la que aporta la propia revista *Armonía*, que incluyó expresamente en sus distintos números una sección denominada “Parte Científica”. La justificante que se adujo para esta inclusión se localiza en el artículo intitulado “La Música y las Ciencias”, correspondiente al 1 de diciembre de 1866, donde se señala que ante la multidisciplinariedad patente de los suscriptores —entre los que destacaban eruditos como Ramírez, Fonseca y Orozco y Berra, literatos como Alcaraz, Collado y Cuéllar, médicos como Ortega, Durán, Clement, y jurisconsultos como Siliceo, Eulalio Ortega y Dondé—, no se les podía “ofrecer únicamente artículos sobre la música práctica y usual o de la pura abstracción y fantasía”. Por ello, Luis Muñoz Ledo —autor del escrito—, agregaba que se presentarían artículos tanto de corte artístico, como de tipo social, histórico, tecnológico y científico en general e informaba además que se habrían de ofrecer conciertos musicales con la particularidad de estar relacionados con varias ciencias.

Lo anterior radicaba en el interés primordial de la publicación por contribuir a que sus artículos fueran formativos tanto para los alumnos del Conservatorio como para los amantes del arte que desearan “analizar las

⁶¹ *Armonía*, México, tomo II, año II, núm. 6, 15 de enero de 1867.

razones fisiológicas o ideológicas de los grandes efectos que produce la música teórica y práctica, y que anhelan iniciarse a los secretos primordiales de su estética”.⁶² Indudablemente, este aspecto concordaba con una de las metas de la Sociedad, esto es, su anhelada obra de regeneración a partir de constituirse como un cenáculo multidisciplinario, tal y como lo describió su vicepresidente José Ignacio Durán al momento de inaugurar el Conservatorio y referirse a

...la eficacia de los elementos que tiene a su disposición esta Sociedad, la nueva senda que se franquea a la música ensanchando el horizonte de sus conocimientos, y la cooperación activa de las personas a quienes se ha confiado los destinos de la juventud, me autorizan suficientemente para augurar bellos días de triunfos artísticos a la patria; de júbilo y satisfacción a la Sociedad y sus dignos profesores, y de gloria imperecedera a los jóvenes educados en sus aulas.⁶³

Era pues evidente la influencia positivista que latía en sus argumentos, como en las afirmaciones siguientes se puede constatar, al momento en que afirmaban:

La ciencia ha producido tan maravillosos descubrimientos desde principios del siglo actual, ha contribuido tan poderosamente a los progresos de la civilización y del bienestar general, que no hay una sola clase social, ni un arte, ni una industria que no hayan adelantado y mejorándose merced a alguna de sus benéficas aplicaciones. La música ha participado ampliamente de esos progresos que han redundado en bien de la sociedad y de su moralización. El perfeccionamiento de sus instrumentos reside en el conocimiento profundo de las matemáticas y de los elementos de la física y de la acústica; la teoría del sonido dimana de las reglas de generación de las vibraciones; la de la formación de la escala, germen de la melodía y la de la producción de los acordes, base constitutiva de la armonía, descansan igualmente en los principios de la ciencia natural, cuyo estudio viene a dar la explicación de todos los fenómenos musicales.⁶⁴

⁶² *Armonía*, México, 1 de diciembre de 1866, p. 19

⁶³ *Armonía*, México, tomo I, año I, núm. 3, 1 de diciembre de 1866.

⁶⁴ *Ibidem*.

Indudablemente se había operado un cambio, y “¡qué raza de cambio!” — como hubiera dicho mi padre —, desde aquellas épocas cuando ante la influencia eclesiástica, la música y el arte en general se habían desarrollado en la órbita del dogmatismo bajo la autoridad del teocentrismo medieval. Los avances de la ciencia y de la corriente secularista verificados a partir del Renacimiento, daban sus frutos en un siglo de cambios, en una centuria de transformación y reacomodo en todos los órdenes como lo era el siglo XIX. El quehacer musical ingresaba a una etapa en la cual el artista no se conformaba más con lo sabido, sino que cuestionaba todo, desde lo que representaba llanamente el fenómeno sonoro hasta lo que significaba el papel del artista en la sociedad. Así, en la búsqueda por encontrar explicaciones para conocer más sobre la emisión de la voz humana, acerca de las posibilidades virtuosísticas de los intérpretes, de los alcances y limitaciones técnicos de los instrumentos musicales, entre otros aspectos, el artista decimonónico se vio impelido para aproximarse a las diversas ramas de la ciencia que le pudieran brindar, por separado y de manera conjunta, la contestación a sus inquietudes.

Especialmente la Física y la Anatomía y Fisiología humanas, así como las diversas tecnologías para la fabricación organológica musical, fueron abordadas por los espíritus inquietos en su afán por conocer más profundamente todo lo concerniente al hecho musical. Muestra de ello fueron los temas recurrentes en el campo científico de Armonía, la revista de los filarmónicos, en la que destacaron principalmente tres tópicos de interés: el relativo al fenómeno acústico, el concerniente a la vinculación de la ciencia con la música, y el vinculado con las novedades en el campo de la fabricación de los instrumentos musicales.

Por lo tocante a la acústica y a la interrelación de las ciencias con la música, partían de un precepto, al precisar que

ciertos conocimientos científicos son, pues, indispensables para el verdadero filarmónico. No es cierto que ahora se ha emprendido hacer serias investigaciones sobre las conexiones directas o íntimas de la música con las ciencias: desde el siglo pasado y aún antes, comenzaron a publicarse innumerables obras sobre esta materia, y los antiguos mismos, comparando el arte musical con los conocimientos rudimentales o erróneos que poseían sobre aritmética, astronomía y

mecánica, la consideraban , por las analogías múltiples que con estas tenía, como la ciencia universal.⁶⁵

De igual manera, expresaban que en la época moderna se había ya recabado una extensa bibliografía, tan sólo entre 1750 y 1850, relativa a las conexiones de la música con la filosofía, la moral, la higiene, la patología, las matemáticas y las ciencias físicas, como lo habían mostrado los estudios de Costa, Marini, Desessartz, Majon y Delagrangé, encaminados al análisis de los efectos de la música como un recurso terapéutico para diversos padecimientos del ser humano.

En vista de ello, la junta de funcionarios de la Sociedad, se vio motivada a establecer en el Conservatorio “dos clases esencialmente científicas y útiles, la de Acústica y Fonografía, y la de Anatomía, Fisiología e Higiene de los aparatos de la voz y del oído”, con el propósito de implementar en el futuro más cátedras que permitieran adquirir a los alumnos “un conocimiento completo de los ramos de la ciencia que se aplican al arte musical”.⁶⁶

En el caso de Acústica y Fonografía, el doctor Liceaga pretendió no sólo referirse a los aspectos físico-acústicos, sino especialmente a la teoría de los sonidos musicales, a la elasticidad como fuerza motriz de los cuerpos sonoros; a los cambios que en la altura de los sonidos se producían a partir de las modificaciones de la presión, del diámetro y de la longitud de los tubos en los instrumentos aerófonos; de la longitud y tensión en los cordófonos y de la tensión en los membranófonos, entre otros aspectos. Pero su idea primordial era que pudiera implementarse en la escuela un laboratorio o gabinete de instrumentos de física especial en cuyas sesiones se explicaran a los asistentes de manera práctica los fenómenos del hidrófono o ruiseñor de los salones; el aparato del copólogo de Cagliano; las llamas manométricas; los diapasones que vibran por influencia; las flamas cantantes de Schaffgotsch; las experiencias fonográficas de Lissajoux; la proyección de vibraciones por la lámpara eléctrica y el analizador de sonidos de Helmholtz, entre otros tantos inventos y descubrimientos de excepcional importancia. Así, los filarmónicos afirmaban, “el día que veamos practicar en México estos prodigios de la ciencia, habremos conseguido un triunfo

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ *Ibíd.*

que hará honor a nuestra institución”,⁶⁷ en lo que su difusión en las clases conservatorianas era el primer paso.

Respecto a la cátedra de Anatomía, encomendada al doctor Gabino Fernández Bustamante, se pretendía explicar a los alumnos las características anatómicas de la laringe de los hombres, según su sexo y edad, en el ánimo de que comprendieran en qué punto de la misma se producían las vibraciones sonoras. Ello, indicaba el maestro, permitiría demostrar fisiológicamente las relaciones de la palabra con el pensamiento, y así:

señalar las importantes aplicaciones de estos conocimientos y doctrinas a la enseñanza del canto, a la medicina, a la patología laríngea, y aún a la instrucción de los sordomudos, interesante clase social sobre cuyos adelantos filológicos presenciaremos próximamente los resultados obtenidos por el Sr. Huet en el Colegio de San Juan de Letrán. Esto, independientemente de sus consejos sobre higiene preventiva y correctiva para los estudiantes de canto y que deberían seguir artistas y aficionados.”

Para la Sociedad Filarmónica, indudablemente Liceaga y Bustamante no sólo brindaban servicios a la sociedad, sino “a la ciencia misma”, lo que les hacía ser reconocidos como “los dos catedráticos científicos del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana”.⁶⁸

Por su parte y con referencia a las novedades en el campo de la organología musical, los filarmónicos dieron noticia, entre otras cosas, de tres nuevos instrumentos: el “Arabella”, “piano de nueva construcción, en el que una segunda fila de mazos, movidos por pedales, producen la octava o la doble octava de la nota que se toca.”⁶⁹ El “Piano-Quatuor”, que había inventado Mr. Baudet, con la particularidad de que en él se combinaban cuatro instrumentos de arco: violín, viola, violonchelo y contrabajo, por lo cual, era posible integrar a un tiempo el canto cálido de un chelo con los *staccati* de un violín, constituyendo su principal utilidad el que en provincia pudiera contarse con un instrumento similar para suplir, aún en pequeños

⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ *Armonía*, México, tomo II, año II, núm. 7, 1 de febrero de 1867

teatros, la carencia de ejecutantes, incidiendo en una importante economía para el arte.⁷⁰

Finalmente, se hacía partícipe al lector de una novedad, pues “acaba de hacerse una curiosa aplicación de la electricidad a la música”: Mr. Peschard, profesor de física en el liceo de Caen, había construido “un órgano de iglesia neumato-eléctrico, cuyo mecanismo ingenioso descansa exclusivamente en las propiedades de la pila; la corriente que ésta produce se lleva, por medio de hilos conductores, debajo de los teclados, y se pone luego en comunicación con las válvulas del recipiente de los fuelles. Los resultados que se han obtenido son admirables.”⁷¹ Esto era, evidentemente, el aviso para el público mexicano del descubrimiento del órgano eléctrico.

Obras de teoría musical de los filarmónicos

La idea inicial de los profesores del Conservatorio, era que cada uno de ellos redactara su propio libro de texto, sin embargo, fueron pocos quienes lograron concluir su obra, pues sólo tres lo pudieron realizar:

Felipe Larios elaboró un *Método de Armonía Teórico-Práctico* (abril de 1866); de Gabino F. Bustamante fue impresa la obra intitulada, *Elementos de Anatomía, Fisiología e Higiene de los aparatos de la voz y del oído*, para uso de los alumnos del *Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana* (1866), en tanto que Manuel Siliceo escribió un *Tratado de Notación* (1868). En forma de suplementos pudieron publicarse en las entregas de *Armonía* algunos adelantos de los *Estudios sobre la historia de la Música* de Luis Muñoz Ledo y de los *Elementos de Acústica y Fonografía* de Eduardo Liceaga, así como de la obra *Estética* de Alfredo Bablot, de la que se anunció saldría en poco tiempo, sin haber mayor mención al respecto.⁷²

⁷⁰ *Armonía*, México, tomo II, año II, núm. 12, 15 de abril de 1867

⁷¹ *Armonía*, México, tomo II, año II, núm. 8, 15 de febrero de 1867.

⁷² Romero, J., “Historia...”, *op. cit.*, pp. 265-266.

Actividades musicales de la Sociedad Filarmónica Mexicana

El auge que rápidamente cobra la institución educativa —a seis meses de su inauguración ya contaba con 20 profesores y 400 alumnos—, le hizo requerir de nuevos emolumentos, y para solventar los crecientes gastos se llevó a efecto la presentación de cuatro conciertos anuales con objeto de recaudar fondos, el primero de los cuales tuvo lugar el 7 de noviembre del mismo año de 66. Al mismo tiempo, era notorio que día con día crecía la esfera de influencia de la Sociedad; por un lado el número de sus socios aumentaba, por otro, distintas asociaciones del extranjero querían ponerse en contacto con la Sociedad Filarmónica Mexicana.

Asimismo, era un hecho que el haber nombrado a Liszt como socio “honorario”, imponía realizar una tarea importante, esto es, reglamentar las otras dos clases de socios que contempló tener la Sociedad: honorarios y corresponsales. Falta de tiempo y de paz pública, eran las causas que aducían los filarmónicos como responsables de que éstas no se hubieran aún establecido, pero al mismo tiempo subrayaban el alto honor que había conferido a la agrupación Franz Liszt al momento de haber expresado su deseo de pertenecer a ella. Manuel de Montellano señaló al respecto: “El ilustre artista ha aceptado el diploma de la sociedad y la sociedad al remitírselo recibe honra y alienta nuevas esperanzas de estabilidad y progreso para el porvenir”, por lo que concluyó: “Nos faltan los conocimientos bastantes y aun el intento, para juzgar en son de crítica sus obras; pero con el sentimiento del arte y el amor a él, nos alcanza para rendirle el tributo de nuestra admiración, y escribir su nombre en nuestras páginas como un título de gloria para la Sociedad Filarmónica”.⁷³

En tanto, los nuevos miembros electos para la Junta Directiva de la Sociedad, cuya presencia fue evidente en los distintos actos realizados en el Salón de Actos de la Escuela de Medicina con el objeto de apoyar a la asociación, fueron:

Presidente	José Ignacio Durán
Vicepresidente	Aniceto Ortega
Secretario	Lorenzo Elízaga

⁷³ *Armonía*, México, tomo I, año I, núms. 4 y 5, 15 de diciembre de 1866 y 1 de enero de 1867.

Prosecretario	Eduardo Liceaga
Vocales:	
Comisión de Fondos	Alfredo Bablot y Jesús Urquiaga
Comisión de Enseñanza	Aniceto Ortega y Luis Muñoz Ledo
Comisión de Conciertos	Tomás León, Agustín Siliceo, Aniceto Ortega, Alfredo Bablot.
Auxiliares:	
	Julio Ituarte, Francisco Contreras y Eduardo Portú
Comisión de Reglamento	Urbano Fonseca
Comisión de Etiquetas	Gabino F. Bustamante
Comisión Directiva de Redacción	José Ignacio Durán, Gabino F. Bustamante, Agustín Siliceo, Aniceto Ortega y Alfredo Bablot
Suplentes:	Agustín Caballero y Luis Muñoz Ledo ⁷⁴

A mediados de 1867, una vez recobrado el poder político que había estado en las manos imperiales de Maximiliano de Habsburgo, las fuerzas liberales entran a la capital de la República el 21 de junio, el día 15 de julio lo hace Benito Juárez, y el 18 del mismo la Sociedad —no obstante que muchos de sus miembros habían sido personajes cercanos al grupo monárquico y de que la propia agrupación se había gestado en pleno Imperio— celebra en honor del Presidente Juárez un concierto,⁷⁵ lo que habrá de fortalecer la relación entre el grupo de intelectuales y artistas y el nuevo gobierno.

Una semana más tarde, el sábado 24 de julio de 1867 y ante la presencia de Juárez, la Sociedad Filarmónica inicia su temporada de conciertos, pre-

⁷⁴ *Armonía*, México, tomo I, año I, núm. 1, 1 de noviembre de 1866.

⁷⁵ Dentro del programa musical de aquella noche, figuró la ejecución del *Himno Nacional Mexicano*, la obertura de la ópera *Guillermo Tell* de Rossini, y la polka *María*, cuyo solista al pistón fue José Rivas. Orta Velázquez, Guillermo, *Breve historia de la Música en México*, tomo II, México, Porrúa, 1965, p. 354.

sentando en el primero de ellos algunas selecciones operísticas de Verdi así como una sinfonía de Beethoven reducida a dos pianos, en el que tomaron parte, entre otros, los maestros conservatorianos Tomás León y Agustín Balderas. Tal evento sería definitivo para la historia conservatoriana, ya que a partir de entonces el primer mandatario ofreció dar a la Sociedad toda su cooperación, máxime que en esa noche había sido declarado miembro de la sociedad.

En las audiciones siguientes, compositores como Bellini, Donizetti, Spontini y nuevamente Verdi fueron presentados ante la audiencia, pero la novedad fue que ahora se alternaron sus obras con la ejecución de composiciones nacidas de la pluma e inspiración de los músicos mexicanos Melesio Morales y Aniceto Ortega, de quien se ejecutó su célebre *Invocación a Beethoven*, prueba fehaciente de que era un ferviente admirador del “genio de Bohn”.⁷⁶

Al respecto, Olavarría y Ferrari, autor de quien se extraen las anteriores informaciones, agrega: “No acabaría nunca si hubiera de citar uno por uno aquellos lucidos y brillantísimos conciertos de la Sociedad Filarmónica, artística agrupación de eminentes aficionados y profesores, aplicadísimos alumnos y buenas y decididas voluntades que hicieron progresar grandemente la música en México”.⁷⁷

Poco después, el Conservatorio —aprovechando “las relaciones de su presidente, como hermano del Ministro de [Justicia e] Instrucción Pública”⁷⁸ y el ofrecimiento de apoyo enunciado por Juárez— solicitó al Ayuntamiento capitalino la incorporación de la Academia Municipal de Música y Dibujo para Niñas Pobres de los Betlemitas,⁷⁹ asunto que el cuerpo municipal turnó

⁷⁶ Olavarría y Ferrari, E., *op. cit.*, tomo II, pp. 736-737.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 737.

⁷⁸ Romero, J. “Historia...”, *op. cit.*, p. 180

⁷⁹ Esta escuela, que se anexó al Conservatorio con 75 alumnos, había nacido a partir de que siendo Gobernador y Presidente de la Compañía Lancasteriana Miguel Azcárate, éste había decidido destinar varios salones de la citada institución de Lancaster -ubicada en el callejón de Betlemitas- a la enseñanza del dibujo y música para niñas pobres. Inauguradas las clases de dibujo el 1 de junio de 1858 y de música el 1 de agosto del mismo año, la escuela quedó a cargo de Luz Oropeza, a quien luego apoyaron Julia Llorente y Dolores López. En abril de 1864 pasó a depender del Ayuntamiento de la Capital, y el 1 de enero de 1867 terminó por fusionarse con el Conservatorio de la Filarmónica. *Armonía*, México, tomo II, año II, núm. 6, 15 de enero de 1867.

a la Comisión de Instrucción Pública. Esta petición, al recibir el visto bueno del regidor Timoteo Fernández Jáuregui, obtuvo la aceptación municipal, por lo que se designó al concejal Gómez Zozaya para la entrega a la Sociedad Filarmónica de los materiales y bienes de la Academia correspondientes a su sección de música, comprometiéndose el cabildo a pagar el sueldo de los maestros, en tanto que la sección de Dibujo pasaba a cargo de la Compañía Lancasteriana con fecha 23 de octubre. Con tal disposición, se dio alojamiento, en términos de Melesio Morales, a “los restos murientes de las academias particulares que a duras penas sostenían la señora Luz Oropeza y el padre Agustín Caballero”.⁸⁰

Apoyo gubernamental al Conservatorio

A principios de 1867, la planta docente del Conservatorio estaba integrada por las siguientes materias y sus respectivos catedráticos:

Solfeo	Auxiliar: Agustín Caballero
Canto	Amadeo Michel, Auxiliar: Bruno Flores
Piano	Tomás León, Auxiliar: Julio Ituarte
Instrumentos de arco	Agustín Caballero
Instrumentos de viento	Cristóbal Reyes
Armonía teórico-práctica	Felipe Larios
Composición teórica	Aniceto Ortega
Instrumentación y orquestación	Agustín Caballero
Idioma castellano	Luis Muñoz Ledo
Francés	Antonio Balderas
Italiano	José I. Durán
Historia Antigua y Moderna	Ramón I. Alcaraz
Historia de la Música y Biografía de sus hombres célebres	Luis Muñoz Ledo

⁸⁰ Morales, Melesio, “El Conservatorio: reminiscencias” en *El Tiempo*, 14 de octubre de 1904, en *Melesio Morales (138-1908)*, selección, introducción, notas y hemerografía de Aurea Maya, México, Cenidim, 1994, p. 116.

Acústica y Fonografía	Eduardo Liceaga
Anatomía, Fisiología e Higiene de los Aparatos de la Voz y del Oído	Gabino F. Bustamante
Arqueología de los Instrumentos de Música	Ramón Rodríguez Arangoity
Estética e Historia Comparada de los Progresos de las Artes	Alfredo Bablot ⁸¹

Con el crecimiento del cuerpo docente y de la matrícula escolar, las instalaciones de nueva cuenta se hicieron insuficientes, máxime al incorporarse nuevas asignaturas, tales como Declamación, Gimnasia higiénica (Gimnasia sueca) e Historia del País, ésta a cargo de Manuel Orozco y Berra.⁸² El doctor Durán pidió entonces al Convento de Jesús María el terreno del Hospital Militar del Cuerpo Expedicionario Francés, y poco más tarde, la sede de la antigua Universidad. A este particular, corresponde a don Benito Juárez, el mérito de haber tomado dos decisiones fundamentales para la vida conservatoriana: primeramente, el 25 de octubre de 1867, atiende la solicitud de los socios filarmónicos y ordena el traslado de sus instalaciones al edificio que fuera sede universitaria y, en seguida, ordena incluir al propio Conservatorio entre los planteles educativos considerados en *La Ley Orgánica de Instrucción Pública* del 2 de diciembre de ese mismo año.

La idea que sustentaba la reforma educativa juarista concebía necesario el constituir todo “un sistema de escuelas especiales para cada profesión con una preparatoria común a todas ellas”,⁸³ en tal forma, la referida ley

⁸¹ Romero, J. “Historia...”, *op. cit.*, pp. 259-260.

⁸² Al respecto, el número 2 de *Armonía*, expresó que éstas materias se habían incluido por acuerdo de la Junta directiva. La primera, por ser indispensable a los alumnos que se dedicaran a la carrera escénica; Gimnasia higiénica, por ser “muy útil para las personas mal conformadas o de constitución delicada, y en la cual sólo se tratará de robustecer la organización y de corregir sus defectos, huyendo de toda clase de ejercicios peligrosos”, y, finalmente, la Historia del país, por haber consentido en su impartición de manera gratuita, “nuestro sabio y erudito consocio el Sr. Lic. D. Manuel Orozco y Berra”. *Armonía*, México, tomo 1, año 1, núm. 2, 15 de noviembre de 1866. Por otra parte, hay indicios de que también se incluyó entonces la cátedra de Instrumentos de madera, pero no hay mayor referencia al respecto.

⁸³ Monroy, Guadalupe, “Instrucción Pública”, en *Historia Moderna de México. La República Restaurada, vida social*, 2a. ed., México/Buenos Aires, ed. Hermes, 1974, p. 663.

dio origen a la Escuela Nacional Preparatoria, al tiempo que contempló como establecimientos superiores, además del Conservatorio de Música y Declamación, a las escuelas de Jurisprudencia, Medicina, Cirugía y Farmacia, Agricultura y Veterinaria, Ingeniería, Bellas Artes, Comercio, de Maestros, así como a las de Artes y Oficios, de Sordomudos, la Academia de Ciencias y Literatura, el Observatorio Astronómico, la Biblioteca Nacional y el Jardín Botánico.⁸⁴

El comprender dentro de esta reorganización educativa a la enseñanza musical, sin embargo, no era una idea reciente en el ideario liberal del régimen juarista, pues desde 1861 el Presidente había prometido:

El gobierno procurará generalizar la Instrucción Pública, perfeccionará la facultativa en todas las profesiones y merecerán todo su cuidado las escuelas de Medicina, de Agricultura, Artes y Oficios, de Minería y de Comercio, y las Academias de Bellas Artes, establecimientos que se encuentran casi en ruinas y otros totalmente destruidos por el gobierno”⁸⁵

Fundamentada en los postulados liberales impulsados a lo largo del siglo pasado y apoyada en las concepciones filosóficas del positivismo, la *Ley Orgánica de Instrucción Pública* se caracterizó por cuatro aspectos:

1. Educación primaria gratuita y obligatoria para todo el pueblo mexicano.
2. Instrucción laica como respuesta al férreo control religioso colonial.
3. Postulación de la libertad de cátedra como rechazo al dogmatismo tradicional.
4. Propagación de la enseñanza de las ciencias naturales hasta entonces olvidadas.

Con base en lo anterior y derivado del carácter laico que debía guardar la educación, de acuerdo con la política educativa liberal, la propia institución llevó a cabo diversos cambios para ajustar su programa educativo a la nueva ley. Entre otros, sustituyó formalmente al padre Agustín Caballero como director del Conservatorio, en virtud de su investidura religiosa, por quien

⁸⁴ *Ibidem*, p. 663.

⁸⁵ *La educación pública en México a través de los mensajes presidenciales desde la consumación de la independencia hasta nuestros días*, pról. de José Manuel Puig Casauranc, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1926, p. ix.

podiera jurar el ordenamiento educativo laico, y correspondió así ocupar la dirección del Conservatorio al profesor Agustín Balderas, reconocido cantante de la época. No obstante, a pesar del orden legal vigente, el sacerdote “siguió teniendo la dirección técnica y moral del establecimiento, esto es, continuó como director de hecho”.⁸⁶

Como es lógico suponer, la implementación de las nuevas disposiciones trajo consigo modificaciones en la estructura de organización del plantel, lo que motivó a los profesores Luis Muñoz Ledo y Néstor Montes a redactar un segundo reglamento para el funcionamiento de la escuela.

Por otra parte, la Sociedad Filarmónica atrajo hacia su seno a distintas agrupaciones filarmónicas como las Orquestas de la Ópera —aquella que correspondía al Teatro Nacional—, la de Santa Cecilia —de la sociedad del mismo nombre—, el Orfeón Alemán, las bandas militares mexicana del maestro Gavira y austríaca de Sawerthal, y de manera ocasional la Orquesta de la Escuela de Ciegos. Asimismo y pese a las limitaciones con que contaba la sociedad, continuaron creciendo sus cátedras. En 1868, por ejemplo, se materializó el proyecto de Luis Muñoz Ledo, el Orfeón Popular, por el que se pretendía acercar y educar en el arte a las clases menos protegidas, específicamente de artesanos, lo que probaba una vez más la firmeza del espíritu liberal que animaba a los filarmónicos. De igual manera, para lograr la meta establecida se comenzaron a dictar conferencias, entre las que destacaron, precisamente, las del propio Muñoz Ledo, quien disertaba sobre cuestiones de filosofía y estética musicales. Dichas reuniones, verificadas quincenalmente, fueron además amenizadas con intervenciones musicales de los socios y alumnos del Conservatorio. Así, la Sociedad contaba a partir de entonces con dos grupos corales, el del Águila Negra, dirigido por Julio Ituarte, y el del referido Orfeón Popular que, poco después, brindaría importantes servicios a la institución musical, especialmente cuando ocupó la dirección de ésta Melesio Morales a su regreso del continente europeo.⁸⁷

A ese respecto, cabría destacar la velada correspondiente a su inauguración solemne que contó con las participaciones de Guillermo Prieto, quien

⁸⁶ Baqueiro, G., *op. cit.*, p. 409.

⁸⁷ El nombre de “Águila Negra”, pudo derivarse de las primeras logias constituidas en el siglo XIX en México. García Cubas, A., *op. cit.*, p. 529. Cosío Villegas, E., *op. cit.*, pp. 886. Morales, Melesio “El Conservatorio: reminiscencias”, en *Melesio Morales...*, *op. cit.*

leyó algunas de sus poesías, y de Joaquín Alcalde, a quien se encomendó el discurso inaugural;⁸⁸ en igual forma, se debe recordar la celebración que las crónicas de la época reseñaron en particular a un año de su creación, esto es, el 15 de enero de 1869. En esta ocasión, ante la presencia del Presidente Juárez que se hizo acompañar de su gabinete y de un numeroso grupo de políticos destacados, se realizó un concierto que impactó a los asistentes, quienes quedaron gratamente asombrados de ver y escuchar al coro de artesanos en compañía del grupo vocal constituido por las infantas que estudiaban en las aulas conservatorianas.

En aquel evento tomaron parte como solistas los maestros Balderas, León, Siliceo e Ituarte, en tanto que los poetas de la Sociedad presentaron también su obra enalteciendo la participación coral de los artesanos:

*Hoy hace un año que la Patria mía,
te vio marchar en busca de la gloria,
esperanzada en que llegara el día
que ennobleciera su feliz historia;
mas hoy contenta y llena de alegría
cuando te ve gozar de tu victoria,
brota en sus ojos apacible llanto
al escuchar tu melodioso canto.*

*Imita a Ituarte, a Muñoz Ledo imita,
que allí en sus pechos tu existencia mora,
y a Néstor Montes que a cantar invita
cuando saluda con su voz sonora;
que dentro del pecho el corazón se agita
y el alma alegre de entusiasmo llora:
a esos genios imita, que la historia
les dedica su luz, fama y gloria.⁸⁹*

⁸⁸ Cosío Villegas, E., *op. cit.*, pp. 886-888.

⁸⁹ *Ibidem.*

La presentación terminó cuando, luego de que un alumno artesano del Orfeón, brindó a sus maestros coronas de plata cinceladas, se lanzaron al cielo luces de bengala como último acto de la ceremonia.

Indudablemente la descripción de las festividades que llevaban a cabo los filarmónicos evidenciaban la entrega y la pasión que despertaban estas manifestaciones artísticas, no sólo en el medio intelectual de la época, sino en general en los sectores medio y alto de la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX.

Inauguración de la Sección del Conservatorio Dramático

A finales de 1869, la instrucción conservatoriana se vio enriquecida desde el momento en que se incorporó una nueva disciplina artística a los estudios musicales; conforme al nuevo reglamento interior del plantel, se procedió entonces a inaugurar una nueva sección, la del Conservatorio Dramático a cargo del actor José Valero, que entre sus primeras necesidades requirió del establecimiento de nuevas cátedras, como fue el caso de Esgrima y Baile, así como las relativas a Historia y Literatura. El referido acto inaugural tuvo lugar el 29 de septiembre de dicho año en una ceremonia presidida por Aniceto Ortega y por el secretario Manuel López Meoqui, en la que fungió como prosecretario el licenciado Justo Sierra. Sobre dicho acto, en el que se acordó que todos los actores y “bohemitos” residentes en la capital habrían de recibir su diploma como socios fundadores,⁹⁰ el periódico *El Siglo XIX* reseñó:

Anoche se inauguró solemnemente en el salón de la antigua Universidad, presidiendo los señores don José Valero y don Aniceto Ortega, presidente éste de la Sociedad Filarmónica, la Sección de Conservatorio Dramático. Asistieron casi todos los actores residentes en México, muchos escritores y literatos, los miembros de la Sociedad Filarmónica, y además una escogida y numerosa concurrencia. El salón estaba lleno completamente.

El concierto musical fue de lo mejor que hemos oído: cantaron las señoritas Martel, Carrión, Adelaida Maza, Contreras, las señoras Vallejo, Contreras de

⁹⁰ *Ibíd.*, pp. 888-889.

Jáuregui y los señores Balderas e Ituarte. Ejecutaron varias piezas en el piano los señores don Aniceto Ortega, Ituarte y León. La orquesta de Santa Cecilia alternó con los socios del Conservatorio de Música y tocó al fin el Himno de Riego en honor del señor Valero y demás actores españoles, que fue recibido con un entusiasmo difícil de describir.

El señor don Manuel López Meoqui, secretario del Conservatorio Dramático, leyó un magnífico discurso inaugural. Después el señor Valero pronunció algunas palabras, hablando de la nueva Sociedad y declarándola instalada. El señor Aniceto Ortega leyó en seguida un discurso elocuente y con justicia llamó la atención por su concisión y profundidad. No se habían preparado poesías; pero los señores don Enrique de Olavarría y don Justo Sierra se salieron por algunos minutos del salón y volvieron a él a recitar hermosísimos versos, que fueron aplaudidos y repetidos a petición del público. Para concluir, la bella señora Cairón leyó un soneto intitulado: Adiós a México, que acababan de improvisar para ella, en pocos instantes, los señores don Luis G. Ortos, don Enrique de Olavarría, don Justo Sierra y el doctor don Manuel Peredo. Todo el mundo salió encantado de esta velada amena y entusiasta.⁹¹

Con esta inclusión académica, aparecía por primera vez en la historia de la educación artística en México una institución en la que se conjugaba la enseñanza paralela de la música y el teatro, y que no era sino el mecanismo por el que se revivía, en el panorama cultural nacional, el modelo del Conservatoire de Musique et Déclamation francés del siglo XVIII.

Por otro lado, a finales de 1869, regresó de Europa el compositor Melesio Morales luego de haber concluido la beca de tres años que por el éxito de su ópera *Ildegonda* le había concedido el Gobierno mexicano. Este músico, que ingresó como catedrático al Conservatorio a raíz de que hubo de sustituir en sus clases a los maestros Felipe Larios y Aniceto Ortega y en el que habría de permanecer por cuatro décadas, revolucionó la enseñanza musical que se impartía en estas aulas, como lo corrobora el hecho de que apenas arribado del Viejo Continente, inmediatamente se dedicó a promover en los diversos escenarios artísticos de la capital la música europea, fundando además la Sociedad Orfeonística del Conservatorio (1871).⁹²

⁹¹ *El Siglo XIX*, 30 de septiembre de 1868.

⁹² *Melesio Morales, op. cit.*, pp. 12-13.

Modificaciones en la formación académica conservatoriana

En enero de 1871, siendo miembros de la Junta Directiva de la escuela Gabino Fernández Bustamante como presidente, Antonio Balderas como subdirector, y Antonio García Cubas en calidad de prosecretario, se publicó en el periódico *El Federalista* el Plan de Estudios que, conforme al reglamento de Muñoz Ledo y Montes, aplicaba la institución desde dos años atrás. Concebido para ser impartido de manera gratuita conforme al espíritu liberal juarista en materia de enseñanza y como era la costumbre en la propia Sociedad, este plan distribuía los estudios artísticos de la siguiente manera:

Primer año

Educación Musical

Estudio teórico-práctico

de Solfeo para niñas

Luz Oropeza y Julia Llorente

Estudio teórico-práctico de Solfeo

para niños y adultos:

José León

Educación Artístico-Literaria

Escritura

Mariano Sierra

Gramática castellana

Soledad Taboada y

Josefina Figueroa

Aritmética elemental

Brígida Alfaro

y Refugio Valdés

Segundo año

Educación Musical

Vocalización

Melesio Morales

Música Instrumental

Piano, clase para hombres

Tiburcio Chávez

Piano, clase para señoritas

Tomás León, Julio Ituarte,

Felipe Larios y Pedro Mellet

Instrumentos de arco

José Rivas

Instrumentos de latón

Cristóbal Reyes

Flauta

Mariano Jiménez

Clarinete

Jesús Medinilla

Gráfica Musical	Néstor Montes
Primer año de Declamación	José T. Cuéllar
1° de Italiano	Néstor Montes
1° de Geografía	Antonio García Cubas
Dibujo Natural	Luz Oropeza
Aritmética superior y elementos de álgebra y geometría	Luis G. Pastor

Tercer año

Vocalización y Canto	Melesio Morales
Conjuntos de música instrumental	Los mencionados
Armonía simple o bajo cifrado	Melesio Morales
1° de Francés	Antonio Balderas
2° de Italiano	El expresado
2° de Declamación	José T. Cuéllar
2° de Geografía	El mencionado
Continuación del Dibujo Natural	La mencionada
Acústica	Eduardo Liceaga

Cuarto año

Canto	Melesio Morales
Armonía tansitónica	Melesio Morales
Continuación de la música instrumental	Los mencionados
3° de Declamación	Enrique Olavarría y Ferrari ⁹³

Sin embargo, los resultados fueron poco halagadores y motivaron en breve que se planteara la necesidad de modificar su contenido; el nuevo sistema debería ser “metódico, gradual, adecuado al objeto a que se encaminara. En la música, desde el solfeo hasta las cátedras de armonía y de composición, todo va escalonado bajo un orden invariable”,⁹⁴ concepto que motivó a reorganizar la enseñanza conservatoriana a partir de un esquema contemplado

⁹³ *El Federalista*. Periódico político y literario, México, tomo I, no. 5, 6 de enero de 1871.

⁹⁴ Cosío Villegas, E., *op. cit.*, p. 893.

en cuatro años para el caso de los estudios teatrales y, según la carrera, en un mayor de años para los estudios musicales.

El plan correspondiente a 1873, fue presentado dentro del Reglamento Interno del Conservatorio de Música y Declamación que redactaron el doctor Manuel Peredo y el maestro Melesio Morales. Su estructura presentó una mayor complejidad que la de los planes anteriores al establecer, entre otras modificaciones, que tanto la formación impartida en el ámbito musical como la teatral, habrían de contar con dos tipos de estudios, preparatorios y superiores; de tal manera, los músicos deberían cursar tres años iniciales antes de acceder a los estudios superiores, en los cuales se hacía la distinción por secciones entre los estudios vocales a realizarse en cuatro años más en el caso de los cantantes y en dos para quienes optaran por el estudio coral; los instrumentales (para los que optaran por estudiar instrumentos aerófonos o cordófonos tipo laúd —violín, viola, chelo, contrabajo—), contemplados en cinco años, y los técnicos (que comprendían los estudios para ser pianistas o compositores), que durarían seis.

Por su parte, quienes optaran por los estudios teatrales, habrían de presentar un año de preparación antes de realizar los cuatro cursos en los que se distribuyó la enseñanza del Conservatorio de Declamación. Con tal esquema académico, este tercer reglamento en la vida conservatoriana generó “la implantación de nuevas clases que exigieron naturalmente el aumento del cuerpo docente”,⁹⁵ al motivar la creación de nuevas asignaturas, no sólo teatrales sino también musicales.

Por ejemplo, en el caso de éstas últimas, se introducían como tales: Estudio de óperas teatrales, Música clásica y sagrada, antigua y moderna, Lectura de particiones, Contrapunto, Fuga, Composición libre y Composición a gran número de partes. Por lo referente a las asignaturas teatrales, se incluían: Prosodia, Retórica, Pasiones y afectos, Gesto y acción, Mitología, así como las de Estudio de la Arqueología Teatral (trajes, decoraciones y muebles) a cargo de José T. Cuéllar, Literatura teatral de griegos y romanos y Teatro inglés, español, francés, italiano y alemán con Alfredo Bablot, Curso general de literatura teatral española con Enrique Olavarría y Ferrari, Esgrima

⁹⁵ Morales, Melesio, “El Conservatorio: reminiscencias”, en *Melesio Morales..., op. cit.*, p. 116.

con Antonio Balderas, y Moral en el teatro, Habla castellana y Práctica de Declamación, impartida por el propio Manuel Peredo.⁹⁶

Para el caso de la Música, esta nueva estructura, ponía en práctica las enseñanzas que Morales había aprendido en Italia, puesto que introducía la metodología aplicada para la enseñanza de la composición musical según el orden pedagógico italiano correspondiente a la escuela napolitana. Asimismo, introducía la novedad de establecer la práctica de realizar conciertos de manera continua, “alternando música romántica y escolar con la antigua clásica llamada hoy ‘moderna’”,⁹⁷ cuya principal consecuencia en poco tiempo fue el notable impulso dado a la música de concierto, hasta entonces no practicada en la sociedad mexicana, especialmente ante la predilección del público por el género operístico manifestada durante la segunda mitad del siglo XIX y los principios del XX.

Desafortunadamente en muy poco tiempo se presentaría el problema de siempre: los fondos para solventar las actividades de la escuela, a pesar de la Lotería y de la subvención otorgada por el Congreso, eran extremadamente raquíticos. Por ejemplo, sus maestros, que hacia 1870 ganaban 30 pesos por impartir clases diariamente y 20 por hacerlo cada tercer día, según consta en el Libro de Cargo y Data de dicho año, donde figuran los maestros Balderas, Muñoz Ledo, García Cubas, Morales y Flores con una percepción de 30 pesos; Reyes, Mellet, Larios, Montes, Ituarte, Medinilla, Aduna, Rivas, León, Sierra y Lozano, con 20 pesos, y José León con 15,⁹⁸ años después seguían recibiendo el mismo sueldo. Más aún, esta situación empeoró cuando en 1875, al ser suprimida la referida Lotería que era la fuente de tales sueldos, dejaron de percibir cualquier tipo de emolumento, lo que motivó a realizar nuevos reajustes en la organización académica del plantel.

Esta tendencia —que lamentablemente desde entonces y aún hasta nuestros días no ha tenido importante variación—, sólo pudo ser subsanada en aquellos años gracias al “espíritu, desinterés y amor por la música que tenían los profesores de la sociedad”.⁹⁹ La política de financiamiento gubernamental

⁹⁶ “Reglamento Interno del Conservatorio de Música y Declamación”, AGN, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 58, exp. 2.

⁹⁷ Morales, Melesio, “El Conservatorio: reminiscencias”, en *Melesio Morales,...* op. cit. p. 116.

⁹⁸ AHCNM, “Libro de Cargo y Data”, 1869-1873.

⁹⁹ Cosío Villegas, E., op. cit., pp. 883-885.

destinada a la enseñanza y cultura artísticas era mínima, y de no haber contado con los apoyos de los miembros de la propia sociedad, esta institución hubiera sucumbido inmediatamente. “Cierto — señala en su obra Alba Herrera y Ogazón— que el Conservatorio se sostenía por una serie continuada de prodigios, de prodigios bellísimos, de milagros de abnegación que en la actualidad, ni siquiera se intentarían”.¹⁰⁰

El Conservatorio, sostenido en principio exclusivamente por las aportaciones particulares de los socios patrocinadores, desde 1868 fue favorecido con el producto de las rentas de las accesorias que, sumadas al importe de la Lotería del Convento de la Enseñanza, así como a la subvención estatal que el Gobierno le otorgó —correspondiendo respectivamente 2,400 pesos a los primeros, 2,300 pesos a las rentas y 2,400 pesos a la última—, hacían un total de 7,100 pesos para su mantenimiento, lo cual era enormemente insuficiente para los gastos del plantel.¹⁰¹

Sin embargo, dicha cantidad, en comparación con la que el Estado otorgaba a otras ramas educativas, sin lugar a dudas quedaba a la zaga en cuanto al apoyo a la enseñanza y cultura artísticas. Independientemente de que a esta escuela más tarde se le hubiera aumentado ciertamente la subvención referida, existe el dato comparativo de 1874 obtenido de la Estadística de Instrucción Pública que evidencia una clara disparidad en cuanto a las sub-

¹⁰⁰ Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, pp. 52-53.

¹⁰¹ Cosío Villegas, E., *op. cit.*, p. 884. El Presidente Valentín Canalizo estableció en 1843 que la Lotería del Estado pasara a depender de la Academia de San Carlos, a fin de contribuir a su sostenimiento, denominándose así Lotería de San Carlos, pero siendo presidente Juárez, éste dispuso en 1861 la creación de la Lotería Nacional, prohibiendo cualquier otra. Más tarde, durante el gobierno de Lerdo de Tejada, éste toleró el funcionamiento de otras loterías para contribuir al sostén de instituciones como el Hospital de Mendigos, las escuelas de Ciegos y Artes y Oficios para Mujeres, así como de la Compañía Lancasteriana, de la Enseñanza, y posteriormente del Conservatorio. Respecto a este último, fue Siliceo quien solicitó dicha contribución al ministro José María Esteva, pero en poco tiempo dicho ministro fue sustituido por José Salazar Illarregui, por lo que sólo con la llegada de Teodoro Martín se obtuvo la autorización a la petición de Siliceo -con fecha 12 de noviembre de 1866-, comenzando a funcionar la lotería a partir del 1 de enero de 1867. Romero, J., “Reseña...”, *op. cit.*, p. 25.

Por el papel que jugó en los primeros años de vida del Conservatorio el doctor Liceaga, cabe señalar que al haberse fundado en 1877 finalmente la Lotería de la Beneficencia Pública, justamente fue él a quien se nombró director de la misma. “*La Música*”, en *Enciclopedia de México*, *op. cit.*, p. 163.

venciones oficiales brindadas a las instituciones de educación superior, como se muestra en el cuadro presentado a continuación:

Instituciones	Alumnos	Gasto anual
Escuela de Artes y Oficios	600	\$ 11,960 pesos
Escuela de Comercio y Administración	400	\$ 12,800 pesos
Escuela de Bellas Artes	453	\$ 21,600 pesos
Escuela de Agricultura y Veterinaria	29	\$ 19,600 pesos
Escuela de Ingenieros	58	\$ 21,900 pesos
Escuela de Medicina	126	\$ 28,300 pesos
Escuela de Jurisprudencia	158	\$ 16,892 pesos
Escuela Secundaria de Niñas	100	\$ 9,660 pesos
Colegio de la Paz	270	\$ 3,210 pesos
Escuela de Artes y Oficios para mujeres	130	\$ 16,000 pesos
Conservatorio de Música	432	(*)

(*) Sostenido por la Sociedad Filarmónica Mexicana y subvencionado por el Gobierno

Fuente: La Educación Pública en México a través de los mensajes presidenciales desde la consumación de la Independencia hasta nuestros días. Prólogo de J.M. Puig Casauranc, México, SEP, 1926, pp. 358-360.

Los datos mostrados, reflejan que pese a las tres fuentes de ingresos que contaba el Conservatorio, de todas formas lo que el Gobierno le daba era mínimo en comparación con lo que erogaba para el resto de las escuelas oficiales en dicha época. En ese sentido, uno de los elementos de mayor desequilibrio era el hecho de que el Conservatorio, que tenía siete veces más alumnos que la Escuela de Ingenieros y catorce más que la de Agricultura y Veterinaria, gozaba de un presupuesto total menor a la tercera parte de lo que se aportaba para cualquiera de estas dos escuelas y más reducido aún que el erogado para la Escuela Secundaria de Niñas, cuya población estudiantil no llegaba a ser ni la cuarta parte de lo que correspondía al Conservatorio.

Más aún, el plantel que podía ofrecer una mayor similitud con él, la Escuela de Bellas Artes, en la que estaban registrados 453 alumnos frente a 432 de la escuela de música, percibía un presupuesto tres veces más alto que ella, esto es superior a los \$21,000.00 pesos.

Influencias sinfónicas germánicas: El I Gran Festival Mexicano y la Orquesta del Conservatorio

Pese a la situación económica antes expuesta, el ambiente que se vivía en las reuniones de la Sociedad no decaía, su actividad se encontraba en pleno apogeo y en decidida actitud de promover la música de concierto entre el público mexicano, como bien lo ilustraron las distintas tareas en favor de la difusión artística y musical realizadas en el periodo entre 1870 y 1874.

Era notorio que entre sus miembros se tenía preferencia por la ópera italiana y en general por los compositores del estilo romántico, como era la tónica de la época, pero pronto en algunos de ellos —como en el caso de Aniceto Ortega— se desarrolló una especial inclinación hacia la escuela alemana, específicamente por la Escuela Clásica de Viena —Haydn, Mozart y Beethoven—, afinidad que les condujo a explorar campos hasta entonces no abordados por los músicos nacionales, particularmente dentro del ámbito del género sinfónico.

Así, en aras de remediar tal situación, la Sociedad decidió instaurar mecanismos apropiados que permitieran la difusión en México del estilo clásico de composición, lo que conllevaba propiciar el impulso tanto de la música de concierto como de la camerística; por lo que si bien se podría reconocer en Elízaga al precursor de esta labor, también es cierto que encuentra a su verdadero impulsor justamente en la Sociedad Filarmónica Mexicana, al haberse ella convertido en la iniciadora en nuestro país de la ejecución del repertorio clásico, como se comprueba con el estreno de algunas sinfonías beethovenianas a principios de los años setenta del siglo pasado.¹⁰² En ese sentido, Alfredo Bablot en su faceta como destacado crítico musical de la época no se equivocó al afirmar:

¹⁰² Zanolli Fabila, B.L., *op. cit.*, pp. 62-65.

La Música Clásica está poco cultivada en México: es de deplorarse; uno de estos días, cuanto “Deus nobis hoc otia faciet”, algo se dirá aquí sobre este asunto interesante. La comisión de conciertos, con el laudable objeto de ir familiarizando a sus consocios con esa clase de música, ha acordado que cada sábado se ejecute, cuando menos, una pieza de los inmortales maestros Haendel, Bach, Haydn, Clementi, Mozart, Dussek, Beethoven o Mendelssohn; esta es una prueba más del constante afán de la Sociedad Filarmónica: reunir lo útil a lo agradable.¹⁰³

No obstante, cabe acotar que uno de los obstáculos que se le presentó a la Sociedad al momento de intentar llevar a cabo sus primeras presentaciones musicales, especialmente con obras del repertorio sinfónico, fue el carecer de una “verdadera orquesta, una orquesta homogénea y lista para tocar cuando fuera necesario”,¹⁰⁴ pues la presencia de las Orquestas de la Ópera y de Santa Cecilia no bastaba para sus requerimientos.

Por ello, cuando al inicio de la década de los setenta, contando con el entusiasta apoyo de Bablot,¹⁰⁵ la Sociedad se dio a la tarea de organizar el Primer Gran Festival Mexicano en la capital de la República, debió resolver el requisito previo de poder contar con una nueva orquesta, tal y como ocurrió gracias a la labor que para su formación dedicó Melesio Morales, por cuyos estudios de perfeccionamiento realizados en Europa se hizo merecedor de quedar al frente de ella. En aquel entonces, la opinión pública quedó asombrada, pues se había llegado a conjuntar un número inusitado de instrumentistas nunca antes contemplado en el México decimonónico: noventa integrantes, a los que además se sumaban las más de 300 voces que integraban el coro, hazaña que le valió a Morales ser llamado el “héroe del I Festival Mexicano”.¹⁰⁶

¹⁰³ Olavarría y Ferrari, E., *op. cit.*, tomo I, pp. 718-719

¹⁰⁴ Cosío Villegas, E., *op. cit.*, p. 904.

¹⁰⁵ Bablot fue fundador de los periódicos *El Daguerrotipo*, -luego llamado *El Telégrafo-*, *El Clamor progresista* y luego director de *El Federalista*. Zanolli Fabila, B., *op. cit.* p. 64.

¹⁰⁶ Cosío Villegas, E., *op. cit.*, p. 904. Los integrantes de dicha orquesta eran 15 violines primeros, 18 segundos, 8 violas, 7 chelos, 8 contrabajos, 5 flautas, 2 oboes, 4 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornos, 5 cornetines a modo de trompetas, 4 trombones, 3 figles y bombardones, 2 tímboles y un bombo. “La Música”, *op. cit.*, vol. 9, p. 295. Por su parte, la masa coral estaba compuesta por 71 sopranos, 35 contraltos, 102 tenores y 110 barítonos y bajos. García Cubas, A., *op. cit.*, p. 536.

Para finales de 1870, el espectáculo estaba listo. Los últimos días del mes de diciembre fueron testigos de tal esfuerzo, según lo corroboraron las presentaciones orquestales sinfónicas programadas para los días 29 y 30 de diciembre en el Gran Teatro, en las que tuvo lugar el relevante estreno antes señalado de las sinfonías 1^a, 2^a y 5^a de Beethoven en nuestro país.¹⁰⁷

Este movimiento de renovación musical no paró con el festival, sino que sirvió como un poderoso estímulo para que en las aulas conservatorianas se concretara la fundación de la que sería su primera orquesta, por supuesto, gracias al dinamismo de Morales. En incontables ocasiones criticada esta carencia por *El Monitor Republicano*, finalmente los filarmónicos podían decir que contaban con su propia orquesta, la cual fue establecida en 1872, dato que corrobora su propio director, cuando publicó en *El Federalista* un artículo alusivo a tal hecho:

Es inexacto que el Conservatorio de Música no haya formado orquesta. El Conservatorio pudo completar sus clases musicales desde que reformó sus reglamentos, es decir, el año de 1872. En este año, utilizando los adelantos de sus alumnos, organizó su orquesta, la cual en los actos públicos que en diciembre de ese mismo año presentó, hizo oír al público asistente la sinfonía (sic.) El Poeta y El Campesino, que tuve el gusto de dirigir personalmente... pero el número ya respetable de estos presuntos profesores al año siguientes estaba ya desmembrado: faltaban veintisiete alumnos de la ya formada orquesta, y esto, por supuesto, no era culpa del Conservatorio, sino de la bendita libertad de enseñanza que existe en nuestro país.¹⁰⁸

A continuación, se presenta la lista de sus primeros integrantes según los datos proporcionados por el mismo Morales:

¹⁰⁷ Organizados los conciertos como celebración del primer centenario del nacimiento de Beethoven, el primer Gran Festival Mexicano presentó obras del propio Morales, así como de Haendel, Haydn, Mozart y Mendelssohn. Olavarría, pp. 820-821. Maya, A., *op. cit.*, p. xiv. No obstante, cabe aclarar que el segundo concierto se pospuso para el 18 de enero de 1871, ante la gravedad de Margarita Maza de Juárez, esposa del Presidente. Baqueiro, G., *op. cit.*, p. 379.

¹⁰⁸ Morales, Melesio, "Crónica Musical", en *El Federalista*, México, 31 de julio de 1874, en *Melesio Morales...*, *op. cit.*, p. 6.

Primeros violines	Francisco Sandoval Aurelio Ruiz Felipe Ocádiz José María Tornel Ruperto Betancourt Francisco Zetina Timoteo Jáuregui Melquiades Huerto
Segundos violines	Fernando Castera Benito David Juan Ramos Enrique Sedes Guillermo Curtis José Galindo
Viola	Ángel España
Violonchelos	Germán Sauberlich Manuel Peralta Mauro Priego
Contrabajos	José Sánchez N. Sánchez
Flautas	Agapito Lemus Librado Suárez
Oboe	N. Ramos
Clarinetes	José Mendoza Fernando Lara
Fagot	Leocadio Quiróz
Pistonés	Teodoro Landini N. Berrenechea

Trompas	Melesio Palma Mariano Osorno Darío Rodríguez José Rubio Ignacio Mancilla
Trombones	Marcos Ayala Ángel Arellano Feliciano Torres Aurelio Salazar
Timbales	Félix Alcérreca
Bombo	Joaquín Lemus

Fuente: Melesio Morales, “Crónica Musical” en *El Federalista*, 24 de julio de 1874., en Maya, A. *Op. cit.*, p. 9.

El problema de esta agrupación fue que a los pocos meses de fundada, sufrió la salida de treinta de sus elementos, ya que los alumnos estaban de paso y no se les podía obligar a permanecer en ella. Sobre esta delicada situación, Morales expresó al respecto: “la continua deserción de los alumnos del Conservatorio impide la regularidad de los trabajos de éste y contraría sus planes”.¹⁰⁹ Por tal motivo, no quedó otro remedio a los maestros de la institución que darse a la tarea nuevamente de preparar a aquéllos que pudieran ocupar las vacantes del conjunto instrumental, lo que finalmente contribuyó de manera determinante a la formación del alumnado conservatorio de aquellos años.¹¹⁰

¹⁰⁹ Morales, Melesio, “Crónica Musical!”, en *El Federalista*, México, 4 de noviembre de 1874, *Melesio Morales...*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁰ Morales, Melesio, “El Conservatorio: reminiscencias”, en *ibidem*, pp. 116-118.

El nuevo Teatro del Conservatorio

Para el año de 1873, el incremento en la matrícula escolar y en la planta docente de la escuela era manifiesto. En el primer caso contaba con 1,023 alumnos —763 hombres y 260 mujeres—, y en el segundo, con 43 profesores, a los que se sumaban los casi 300 artesanos integrantes de los Orfeones Popular y del Águila Nacional.¹¹¹ No obstante, este hecho hacía que el espacio escénico para las presentaciones de la comunidad artística no fuera el adecuado, al rebasarse los límites de capacidad física de la institución, por lo que la Junta Directiva de la escuela emprendió la tarea de construir un nuevo espacio para la actividad teatral, recurriendo para ello a los socios pudientes con el ánimo de que realizaran de manera voluntaria aportaciones pecuniarias.

Así, se designó para recabar fondos a los socios José María Iglesias, Rafael Martínez de la Torre y Ramón Terreros, al tiempo que se nombraba director de la obra a Antonio García Cubas, que en un gesto de nobleza, cedió sus honorarios a la institución. Iglesias, por su parte, comprometió con su propio capital los trabajos de tal edificación y logró inscribir en la Tesorería de la Sociedad —de la que era titular el doctor Liceaga— la suscripción de Sebastián Lerdo de Tejada, en tanto que Martínez de la Torre hizo lo propio con las de Antonio Escandón, Guillermo Barrón y Manuel Iturbe; Terreros, las de Luis Muñoz Ledo y de Manuel Fernández del Castillo, y, el propio García Cubas logró suscribir a Antonio Mier, Pedro del Valle y Sebastián Camacho.

Obtenido del gobierno el permiso de construcción respectivo y quedando hipotecado el teatro para respaldar las acciones aportadas por los socios, se entregó la obra a finales de enero de 1874.¹¹² Esta construcción, de estilo

¹¹¹ Herrera y Ogazón, A. *op. cit.*, p. 54 y Sandi, L., *op. cit.*, p. 146.

¹¹² García Cubas, A., *op. cit.*, pp. 537-538. Por ser de especial interés para la historia de esta institución la descripción que del decorado del teatro realiza su propio director de obra, se transcribe ésta a continuación:

El teatro fue decorado conforme al estilo del Renacimiento, y entre sus principales adornos se cuentan: en la primera curva del artesonado, 40 medallones con los bustos de músicos y autores dramáticos que han adquirido mayor celebridad. Compositores a la derecha del proscenio: Palestrina, Rameau, Haendel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Me-

renacentista y con un costo final de 17,761 pesos, fue inaugurada el 28 de enero del mismo año, sin que los filarmónicos sospecharan que habría de constituirse, a decir de Alba Herrera, en la última muestra del esplendor al que habría de llegar la Sociedad Filarmónica Mexicana.¹¹³

Literatos y filarmónicos

Otro aspecto relevante de este periodo en la historia de la institución conservatoriana, fue la intensa relación que se verificó entre los filarmónicos y el grupo de literatos de la época, y cuyo origen se remonta a mediados de la década de los años treinta, en que México fue sacudido por un renovador movimiento artístico que agitó especialmente al mundo de las letras y al de la música. A semejanza del Viejo Continente, también en nuestro país se fundaron distintos grupos destinados al fomento y patrocinio culturales, especialmente de corte nacionalista como la Academia de Letrán (1836) con José María Lacunza y Guillermo Prieto y, tres lustros después, el Liceo Hidalgo, con Francisco Zarco, como su principal impulsor.

Personajes como Andrés Quintana Roo, Manuel Carpio, José Joaquín Pesado, Fernando Calderón, Ignacio Ramírez, Ignacio Rodríguez Galván, Manuel Eduardo Gorostiza, Luis de la Rosa, entre otros, contribuyeron a sentar las bases del nacionalismo literario que habría de trascender al resto de las artes, lo que significó una mayor fuerza y motivación para las sociedades literarias organizadas apenas restaurada la República.

hul, Beethoven, Auber, Fétis, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Verdi, Gounod, José Antonio Gómez, Bustamante, Beristáin. Autores dramáticos a la izquierda del proscenio: Esquilo, Sófocles, Plauto, Terencio, Lope de Rueda, Shakespeare, Ben Johnson, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Corneille, Molière, Racine, Moreto, Sor Juana, Mortín, Víctor Hugo, Alfieri, Goethe, Schiller, Bretón de los Herreros. Las cuatro ménsulas cercanas al proscenio debían ostentar los bustos de Alarcón, Gorostiza y Rodríguez Galván, pero el escultor no pudo terminarlos. *Ibíd*em, pp. 538-539.

Sobre el destacado literato Bretón de los Herreros, *Cfr.* Soto, Miguel, *La conspiración monárquica en México, 1845-1846*, México, EOSA, 1988. (Colección Historia, 60)

¹¹³ Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, pp. 56-57.

Los literatos, en combinación con el grupo de filarmónicos, lograron desarrollar una intensa actividad intelectual hasta entonces desconocida en el ámbito cultural mexicano. Entre los primeros ejemplos destacó el realizado por José T. de Cuéllar, Ignacio M. Altamirano, Manuel Peredo, Julián Montiel, Alfredo Chavero, Luis G. Ortiz, Juan de Dios Arias y Pantaleón Tovar, quienes organizaron la sociedad del Liceo Mexicano que, dividida en secciones para sus trabajos, destinó la segunda de éstas al cultivo de las artes en general, manifestando una evidente preocupación para el caso específico de los músicos, de las condiciones particulares y porvenir de compositores y ejecutantes. Otro ejemplo importante fue el del Liceo Hidalgo que, bajo la presidencia de Ignacio Ramírez, una vez restablecido durante los primeros años de la República Restaurada verificó sus reuniones en la sede del propio Conservatorio de Música.

Entre los miembros de dichos grupos podían existir discrepancias políticas, rivalidades periodísticas y diferencias en la tribuna, pero subyacía siempre un espíritu de hermandad y respeto intelectuales entre todos los participantes de las veladas literarias, pues indudablemente,

despertaban la curiosidad de todos, el habla apasionada de Altamirano, las doctas críticas de Ramírez, los cuentos de abuelo de Guillermo Prieto y las jovialidades de la nueva generación. Unas veces en la Alameda, o a la salida del teatro, en los corrillos de la Cámara, las más de las veces en el café y muchas bajo la fresca y frondosa arboleda del Tívoli de San Cosme, en sus reuniones reinaba la fraternidad y el buen humor.¹¹⁴

El ambiente propicio en el que se desenvolvía la Sociedad Filarmónica continuaba ganando adeptos y pronto se organizó el grupo de literatos llamado la Bohemia Literaria que, congregada en las casas de los concurrentes, realizó más tarde sus reuniones en la sede del propio Conservatorio de la Sociedad Filarmónica, lo que dio “mayor interés con sus lecturas en prosa y en verso a los conciertos periódicos de la Sociedad”.¹¹⁵ Al respecto y en recuerdo de tales eventos, Olavarría y Ferrari describe la reunión del 24 de febrero de 1872 en la que se mezclaron literatos y músicos en el Salón de

¹¹⁴ Monroy, G., *op. cit.*, p. 754.

¹¹⁵ García Cubas, A., *op. cit.*, p. 531.

Conciertos de la propia sociedad, y en la que participaron, entre otros, los pianistas Melesio Morales, Aniceto Ortega y Pedro Mellet alternando con los literatos Ignacio Altamirano, Justo Sierra, Gustavo Baz, Ignacio Manuel Altamirano, Joaquín Téllez, Manuel Acuña, Manuel Peredo y Manuel Torroella.¹¹⁶

De esta manera, fue la Bohemia Literaria la que “estableció las Veladas Literarias, fundó el ameno e instructivo semanario *El Renacimiento* y tomó activa participación en todas las festividades de la ‘Sociedad Filarmónica’ y del Conservatorio de Música”.¹¹⁷

Por otra parte, de manera intensa el grupo dramático de la Sociedad Filarmónica luchaba por fomentar el teatro en México, lo que hasta el propio presidente Lerdo destacó en su discurso frente al Congreso de la Unión el 16 de septiembre de 1875, al expresar:

La Instrucción Pública ha continuado mereciendo una preferente atención. Tanto en las escuelas primarias como en las profesionales. Se procura aumentar continuamente los elementos de enseñanza, ya fundando nuevas cátedras, ya proveyendo a todas de los instrumentos y demás objetos útiles para la enseñanza práctica.. En el Conservatorio de Música y Declamación, se ha fundado la enseñanza práctica de este último ramo para fomentar los adelantos del arte y la literatura dramática nacionales. El ejecutivo ha dispuesto subvencionar una compañía dramática que se encargue de esta enseñanza, y de poner en escena las piezas de autores dramáticos mexicanos, dando a éstos una parte de los beneficios pecuniarios.¹¹⁸

¹¹⁶ Olavarría y Ferrari, E., *op. cit.*, vol. II, pp. 841-842. Sobre de los integrantes de la *Bohemia Literaria*, García Cubas presenta un nutrido repertorio sobre sus integrantes. Encabezada por Ignacio Manuel Altamirano, participaban, además de los citados, Chano Sierra, Guillermo Prieto, José Rosas, Luis G. Ortíz, Manuel Flores, Facundo, Lorenzo Elízaga (Satírico), Joaquín Téllez, Agapito Silva, Julián Montiel, Ramón Rodríguez Rivera, Alfredo Torroella, así como Alfredo Chavero, José Peón Contreras, Franz Cosmes, Maximiliano y Gustavo Baz (Calibán), Anselmo de la Portilla, Eduardo González, Guasp de Peris, José Valero. Artistas como Enrique Tamberlinck y Luis Gassier; diplomáticos como Feliciano Herreros de Tegeda y Justo Pérez Ruano. García Cubas, A., *op. cit.*, pp. 529-531.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 532.

¹¹⁸ *La educación pública en México a través...*, *op. cit.*, pp. 16-17.

Tal afirmación se sustentaba en que dos semanas atrás, el Ejecutivo implantó una serie de medidas tendientes a impulsar la enseñanza teatral en México, según puede constatarse en el acuerdo siguiente:

Deseoso el C. Presidente de la República de procurar el adelanto del Arte dramático en México, así como de estimular los progresos de la literatura dramática nacional, se ha servido acordar que se establezca en el Conservatorio de Música y Declamación la enseñanza práctica de este último ramo, bajo las bases y con las condiciones siguientes:

El Conservatorio dispondrá que la enseñanza práctica de la Declamación se dé bajo la dirección del actor o actores dramáticos que juzgue más a propósito y que designa a este fin, debiendo servir para esta enseñanza el teatro que se ha construido en el edificio que ocupa el mismo Conservatorio.

El Conservatorio recibirá del Gobierno una subvención anual de cuatro mil ochocientos pesos, de la que tomará una cuarta parte para los gastos de servicio del teatro referido, y para pagar los réditos de los capitales que el mismo teatro debe, pudiendo aplicar el sobrante, si lo hubiere, a la amortización de los mismos capitales.

El Conservatorio, entendiéndose con un solo Director de una compañía dramática, compuesta de actores mexicanos y extranjeros, dispondrá que se le entreguen las tres cuartas partes de la subvención mencionada, imponiéndole las condiciones siguientes:

El director de la Compañía, ayudado hasta donde fuere necesario de las partes de la misma, se encargará de dar la enseñanza práctica de la declamación, a los alumnos del Conservatorio.

La enseñanza se dará en los días y horas que acuerde la Dirección del Conservatorio, según los reglamentos de ese plantel; pero será además obligación de la Compañía dar mensualmente en el teatro del Conservatorio una función dramática pública en que tomarán parte el alumno o alumnos cuyos adelantos fueren suficientes para el efecto.

Si no se dispusiere que la función fuere gratuita, el producto de las entradas se aplicará a cubrir los gastos que tuvieren que erogar los alumnos que en ella tomen parte, dándoles, además, la gratificación que acuerde la Dirección del Conservatorio; si hubiese sobrante se aplicará en cada caso a lo que se señalará por el Gobierno.

La Compañía contratará por su cuenta el Teatro Principal u otro que ofrezca

condiciones análogas, y en él tendrán lugar las funciones públicas que dará la misma Compañía, de ocho a doce veces al mes, por lo menos, procurándose que siempre que sea posible tomen parte en ellas los alumnos más aptos del Conservatorio.

La Compañía pondrá en escena, de preferencia, las obras de autores dramáticos mexicanos que le designe el Conservatorio.

El autor mexicano de una pieza dramática original, o el que traduzca o arregle para nuestro teatro alguna pieza extranjera, tendrá derecho el primero a un 25 por ciento de los productos líquidos de cada función en que se represente su pieza, entendiéndose por producto líquido lo que quede de las entradas y de la parte correspondiente de la subvención, deducidos los gastos o papeleta de la función. El resto de dicho producto queda a beneficio de la Compañía. El director de la Compañía, cuando hubiere alguna plaza vacante, incorporará a ella de preferencia al alumno del Conservatorio que reúna las condiciones doctas necesarias, y que desee formar parte de la Compañía. Si el director de la Compañía no pulsase dificultad alguna para poner a disposición del Conservatorio cierta cantidad de boletos en una localidad conveniente en cada función, así se estipulará, y el Conservatorio los dará gratuitamente a las Sociedades de artesanos, a los alumnos de las escuelas, etc.

Todo lo relativo a la organización de la Compañía, a sus reglamentos, obligaciones y derechos de sus miembros, etc., será de la incumbencia y responsabilidad del director. Este queda obligado a permitir que el Conservatorio tenga la intervención que sea precisa para asegurar el cumplimiento de las obligaciones que se le imponen.

Lo que digo a usted por disposición del C. Presidente, para que se sirva proceder a la realización del acuerdo mencionado.¹¹⁹

La compañía teatral que entonces se integró con sede en el Teatro Principal, estuvo a cargo de Enrique Guasp, quien conforme a lo convenido en el acuerdo anterior procedió a estrenar, el 20 de noviembre, la primera comedia de autores mexicanos: *La otra vida*, de José Monroy, a la que siguió *Los amigos peligrosos* de Ramón Manterola. Sin embargo, declaraciones aven-

¹¹⁹ “José Díaz Covarrubias al Presidente de la Junta Directiva del Conservatorio de Música y Declamación”, México, 2 de septiembre de 1875, en Olavarría y Ferrari, E., *op. cit.*, tomo I, pp. 917-919.

turadas y poco afortunadas del empresario sobre los autores de estas obras, provocaron el preludio de fuertes campañas periodísticas en su contra, aun de parte de los periódicos gobiernistas, al tiempo que muchos escritores mostraron su inconformidad ante la actuación del Liceo Hidalgo como jurado calificador de las obras a poner en escena. A este respecto, *El Monitor*, por ejemplo, expresó:

La previa censura, ejercida en plena República y ordenada por un gobierno democrático, es una solemne aberración, y lo que hoy se hace con el teatro, mañana se hará con la prensa. Demos pues el grito de alerta y rompan los autores mexicanos sus obras antes que sujetarlas al capricho de los sabios. ¡Maldita sea la protección a la literatura nacional, si el Gobierno la sujeta a una humillación! ¡Maldito sea ese estímulo que se promueve con tanta perfidia! ¡Maldita sea esa limosna que se pretende arrojar al escritor dramático!.¹²⁰

Pese a este panorama, se constituyeron nuevas Sociedades Literarias, como la Gorostiza —integrada por Altamirano, Monroy, Rosas, Peredo, Prieto, Sierra y Ortos, entre los más destacados— y la Alarcón —comandada por los poetas del Teatro Principal, Esteva, Peón Contreras y Martí.

Asimismo, y conforme al acuerdo septembrino, en mayo de 1876 nuevamente se propició a que la crítica opositora al régimen afilara su pluma. Al presentarse en el teatro conservatorio una función lírico-dramática intitulada *Como pez en el agua* y ser protagonizada por Guasp y Concepción Padilla, se publicó en la prensa capitalina, que en nueve meses “la cátedra de Declamación, creada por don Sebastián, no había producido sin duda ni un mediano discípulo, puesto que el Conservatorio necesitaba ocurrir al primer actor y a la primera actriz de un teatro público para dar una representación en la elegante escena de la ex-Universidad”.¹²¹

Los enemigos de Lerdo lo acusaron de haber pretendido congraciarse con la voluntad del gremio de escritores nacionales, más que haber protegido al arte. No obstante, a favor de las acciones tomadas por Lerdo y de la obra realizada por Guasp de Peris —miembro de la Bohemia Literaria—, es justo señalar que éste logró poner en escena lo que nadie hasta entonces había he-

¹²⁰ *Ibidem*, tomo I, p. 922.

¹²¹ *Ibid.*, tomo I, p. 936.

cho, es decir, presentar cuarenta funciones con obras de autores mexicanos, para lo cual no recibió siempre la paga de la subvención prometida de 300 pesos mensuales.¹²²

Caída del régimen lerdistista y fin de la Sociedad Filarmónica Mexicana

Pese a los avances que en materia artística había logrado materializar la Sociedad Filarmónica, su fin estaba cerca; luego de organizar espectaculares conciertos y festivales integrados con fragmentos de óperas, valeses, composiciones sinfónicas y pianísticas en diversos escenarios como el del Teatro Nacional, tuvo lugar el que sería su último festival el 8 de febrero de 1875. En él participaron integrantes tanto del Liceo Hidalgo como de la Sociedad Filarmónica, teniendo como sede el Teatro del Conservatorio con motivo de dedicar una velada artístico-literaria a la actriz de fama internacional Adelaida Ristori, en la que además de tomar parte maestros de dicha escuela como Felipe Larios, Luz Reynoso y Julio Ituarte, se presentaron los literatos Ignacio Manuel Altamirano y Justo Sierra.¹²³

La desaparición de la Sociedad Filarmónica, como ocurre generalmente con toda acción u organización innovadoras, se explica por el surgimiento de enconos, críticas y calumnias tanto contra ella como en contra de su naciente institución pedagógica a partir de rivalidades políticas, más que por un conflicto académico o artístico.¹²⁴ Sus enemigos, partidarios del Plan de Tuxtepec, veían en los hombres de la Sociedad Filarmónica a individuos de filiación lerdistista, lo que ratifica que la disolución de dicho grupo: “nunca bastante deplorada, ocurrió en 1876, al ciego embate de los afanes políticos”,¹²⁵ especialmente a cargo de Ignacio Ramírez como Secretario de Justicia, quien, a pesar de haber sido fundador junto con Alfredo Bablot del periódico *El clamor progresista* para sostener la candidatura de Sebastián Lerdo de Tejada a la Presidencia unos cuantos años atrás, dentro del nuevo

¹²² *Ibid.*, tomo I, pp. 940-960.

¹²³ *Ibid.*, tomo I, p. 906. En dicha ocasión, se presentaron, entre otras obras: un vals de Alfredo Bablot interpretado por Luz Reynoso y un Capricho de Concierto para piano con temas de Haroldo de Melesio Morales, interpretado por Julio Ituarte.

¹²⁴ Romero, J., “Reseña...”, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁵ Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, p. 57.

gabinete presidencial no dudó en actuar en contra de los cenáculos que apoyaban Lerdo de Tejada y José María Iglesias.¹²⁶

En resumen, con la fundación del Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1866, se materializaban los anhelos e iniciativas particulares de quienes, desde el primer cuarto del siglo habían intentado establecer una institución educativa musical en México.

El Conservatorio se enarbolaba de esta manera, como el primer centro educativo laico dedicado especialmente a la formación de músicos, del que habrían de egresar las primeras generaciones de profesionales educados conforme a las tradiciones artísticas perpetuadas por décadas y siglos, tanto en el mundo colonial como en Europa. Ellas constituirían al mismo tiempo, legiones de aspirantes decididos a cultivar el arte de Euterpe bajo el impacto de los adelantos científicos y tecnológicos de su momento, imprimiendo el sello del avance de los tiempos en su propia práctica artística gracias a las nuevas posibilidades cognoscitivas y materiales de que podían disponer.

Este era el carácter de la nueva institución que, fundada por uno de los más destacados grupos de intelectuales del tercer cuarto del siglo XIX mexicano, en su mayoría de tendencias liberales, ofrecía a los distintos sectores de la sociedad de su tiempo la posibilidad de estudiar en sus aulas. El ingreso a ella no se basaba en rangos nobiliarios, en la “pureza de la sangre”, en el poder económico o influencia política; radicaba en cuestiones meramente científicas y técnicas, es decir, en las posibilidades físicas y fisiológicas y en las aptitudes que tuvieran los sujetos que desearan formarse en el arte musical. Las clases en la institución conservatoriana no planteaban contribuir a la diversión o entretenimiento del individuo, tampoco contemplaban aproximarlo a la práctica del rito religioso o meramente fomentar el amateurismo; su objetivo era contribuir al desarrollo de las capacidades de aquellos alumnos que fueran admitidos en aras de hacer de ellos profesionistas de la música y, por tanto, miembros de una comunidad que compartía criterios, valores y conocimientos comunes.

Al mismo tiempo, aun cuando se postulaba mantener las prácticas académicas aprendidas de antaño, los miembros de la Sociedad Filarmónica Mexicana no fueron reacios al cambio, todo lo contrario, cualquier novedad que enriqueciera su labor era bienvenida e incorporada a su proyecto. Por

¹²⁶ Carmona, G., *op. cit.*, p. 134.

tal motivo, además de contemplar los principales adelantos científicos y tecnológicos de los tiempos recientes como parte fundamental en algunas de las materias impartidas en sus aulas, como en el caso de Acústica y Anatomía, Fisiología e Higiene, lo cierto es que también se mostraron dúctiles para incorporar los nuevos estilos musicales en boga en Europa dentro del repertorio camerístico tradicional de los conciertos a que estaba acostumbrada la sociedad mexicana, muy afecta especialmente al género operístico. Lo expresado anteriormente, permite comprender el por qué algunos de los profesores del Conservatorio se dedicaron a escribir sus propios métodos de clase, a modo de aportar sus experiencias personales para el progreso de la ciencia musical en México.

De igual manera, hay que agregar que, a menos de una década de su fundación, en el Conservatorio se aceptó la inclusión de la enseñanza del arte dramático en su propia sede. Fundamento principal de tal vinculación académica la constituyó el considerar que entre ambas artes existía un poderoso y estrecho lazo de unión disciplinaria, y que el ofrecer de manera conjunta sus respectivas materias, no sería un obstáculo para el desarrollo y expansión de alguna de ellas, todo lo contrario, contribuiría a reforzar y enriquecer la cultura de sus respectivas comunidades. Prueba de ello lo constituye la intensa producción de composiciones líricas realizadas, a finales del siglo pasado, a partir de mancuernas autorales integradas con celebridades artísticas de aquellos tiempos, como fue el caso de la que conformaron el poeta Juan de Dios Peza y el pianista Julio Ituarte, maestros del Conservatorio, de cuya conjunción emanaron diversas melopeas.

En ese sentido, la organización del *Conservatoire de Musique et Declamation* de París, fundado en 1795, indudablemente fue el modelo pedagógico que más influyó durante los primeros cincuenta años del plantel mexicano, y que hasta nuestros días se ha perpetuado en diversos conservatorios célebres del mundo, como en el caso de la antigua Academia de Música y Arte Dramático de Viena.

Capítulo III

El Conservatorio Nacional de Música en los albores del porfiriato (1876-1900)

... El día quizá no lejano en que se fusionen las orquestas del Conservatorio, de los círculos particulares, de los profesores de nuestros teatros, las músicas militares, los orfeones extranjeros y nacionales, los aficionados instrumentistas y de canto, los alumnos de música de las escuelas públicas y privadas, y los antiguos miembros de la Sociedad Filarmónica, ese día podremos acometer con honra esas grandes manifestaciones musicales que, realizadas por el talento intuitivo de los hijos del país, enaltecerán al arte nacional y probarán que si éste ha decaído en los últimos tiempos, revive, se levanta erguido, y recuerda y confirma una verdad universalmente reconocida, esto es, que México es la Italia del Nuevo Mundo.

Al reorganizar la enseñanza en el Conservatorio, el Gobierno pondrá los cimientos de la regeneración y tal vez, se realizarán las esperanzas más halagüeñas de los amantes del arte y de una de las glorias patrias más puras, patentizándose en el progreso musical uno de los signos más relevantes de la ya avanzada civilización mexicana.

Alfredo Bablot

(Proyecto de Organización del Conservatorio Nacional de Música, 1883)

1. Nacionalización del Conservatorio de Música

Vida conservatoriana

A mediados de la década de los años setenta del siglo pasado, según señala Melesio Morales, en el Conservatorio se realiza nuevamente una revisión académica, a cargo de Antonio García Cubas y José Baranda, catedráticos de geografía e historia respectivamente, de cuya labor emanó el cuarto reglamento, que permitió la complementación de las clases de cordófonos y aerófonos, además de favorecer, mediante la introducción de nuevas asignaturas, el enriquecimiento de la planta docente de la institución.¹

Por otro lado, la Sociedad Filarmónica Mexicana emprendió nuevas acciones tendientes a incentivar la enseñanza artística en los distintos sectores sociales. En este sentido, sobresalió su particular afán por apoyar a la educación de la mujer, al establecer la enseñanza secundaria y profesional para sus alumnas, pues como lo señalaba José María Iglesias, la mujer en aquellos tiempos era tratada como “un ser de condición inferior, incapaz de elevación mental, indigna de una educación esmerada, tratábasela con inexplicable desprecio, sin comprender su inmensa importancia social”,² pensamiento al que se sumaba Rafael Martínez de la Torre, al precisar:

El Conservatorio no se propone hacer de la bella imagen de la mujer en lo doméstico, el tipo del obrero luchando día a día por el arte: no pretende tampoco que sea un estímulo atormentador del hombre en la política ni en la ciencia... El único objeto de esta asociación es resolver un problema social por medio de la enseñanza que dará a la mujer la práctica de sus derechos propios, grande y noble aspiración del siglo en que vivimos.³

No obstante, importantes controversias entre los integrantes de la Sociedad Filarmónica fueron cobrando fuerza, al grado de dividir a los mismos miembros de la Junta Directiva del Conservatorio en dos bandos, entre otros asuntos, por lo concerniente al tema relativo a la educación de la mujer

¹ Desafortunadamente, no se encontraron datos respecto a dicho reglamento.

² Cosío Villegas, Emma, *op. cit.* p. 888.

³ *Ibidem*, pp. 888-892.

en el campo musical, ya que, mientras unos se expresaban a favor de las ideas originales que sobre de educación habían planteado los fundadores del recinto artístico, otros —según lo atestiguaba en sus crónicas periodísticas Melesio Morales— pretendían hacer de la escuela un “centro de regeneración” para la mujer, lo que suscitó entre ellos un debate que contribuyó a agudizar sus diferencias.

Sin embargo, en poco tiempo habría de dirimirse tal conflicto. A partir de los cambios en el régimen gubernamental ocurridos a la caída del gabinete lerdisto, hubo importantes transformaciones en el ámbito conservatorio, siendo la principal, la promulgación del decreto de la nacionalización del Conservatorio de Música y Declamación de la Sociedad Filarmónica, que habría de marcar el inicio de nuevos rumbos para la historia de la institución.

El 13 de enero de 1877 Ignacio Ramírez, Ministro de Justicia, envió un comunicado al doctor Eduardo Liceaga, Presidente de la Sociedad Filarmónica, en el cual señalaba que con esa fecha, quedaba nacionalizado el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica en los siguientes términos:

El ciudadano general segundo en jefe, encargado del Supremo Poder Ejecutivo, atendiendo a todo lo que puede contribuir al adelantamiento del pueblo por medio de la instrucción, en todos los ramos que cultivan las naciones civilizadas, ha observado que el Conservatorio de Música, para cubrir su presupuesto de diez y ocho mil pesos, no cuenta sino con quinientos anuales, procedentes de las donaciones de sus socios, y con las subvenciones irregulares que recibe de la Tesorería General. Para asegurar el porvenir de tan importante establecimiento es indispensable que el gobierno se encargue exclusivamente de sus gastos y dirección de trabajos, sometiéndolo a las reglas que son comunes para los demás establecimientos dependientes del Supremo Gobierno. En tal virtud, el ciudadano Presidente interino dispone que el Conservatorio de Música figure en el número de los colegios nacionales, cubriéndose su presupuesto por la Tesorería Federal. En consecuencia, se nombrará oportunamente un director para el mencionado establecimiento. Las cátedras profesionales de música seguirán desempeñándose por las personas y con las dotaciones que forman su plan de estudios vigente. Las demás cátedras y los empleados secundarios, serán reglamentados por esta Secretaría.

El C. Presidente me manda dar las gracias a Usted y a los demás miembros de la extinguida Junta Directiva [de la Sociedad Filarmónica Mexicana], por el patriotismo e inteligencia con que han desempeñado sus funciones. Al cumplir con este deber, protesto a Usted las seguridades de mi aprecio.⁴

Días después del comunicado anterior, el 25 de enero, Ramírez se dirigió al Ministro de Hacienda para comunicarle cuál sería la estructura académica y administrativa que debería conservar la institución:

Habiéndose acordado que el Conservatorio de Música que estaba a cargo de la “Sociedad Filarmónica Mexicana” se considere, en lo sucesivo, como establecimiento nacional, el ciudadano general segundo en jefe del Ejército Nacional Constitucionalista, encargado provisional del Poder Ejecutivo de la Unión, ha dispuesto que, mientras por medio de una ley queda organizado definitivamente el mencionado establecimiento, se observen las siguientes disposiciones:

1. En el Conservatorio de Música se enseñarán las materias siguientes: Solfeo, Canto Coral, Armonía, Contrapunto y Composición, Canto superior, Piano, Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta, Clarinete, Fagot, Instrumentos de Latón.
2. Y como auxiliares, las siguientes: Escritura, Aritmética, Teneduría de libros, Gramática Castellana, Italiano, Francés, Geografía, Historia de México, y Arte para ministrar los primeros auxilios a los enfermos y heridos.
3. La planta de empleados y profesores del Conservatorio será la siguiente:

Profesor de Solfeo para niñas y señoritas.....	360 pesos
Profesor de Solfeo para niños.....	360 pesos
Profesor de Solfeo para adultos.....	360 pesos
Ídem de Coros.....	600 pesos
Ídem de Armonía, Contrapunto y Composición.....	600 pesos
Ídem de Canto Superior.....	360 pesos

⁴ Cit. en *Cultura Musical*, México, Conservatorio Nacional de Música, núm. 11, septiembre de 1937, p. 25.

<i>Ídem</i> de Piano para niñas y señoritas.....	240 pesos
<i>Ídem</i> de <i>Ídem</i> , <i>Ídem</i>	240 pesos
<i>Ídem</i> de <i>Ídem</i>	240 pesos
<i>Ídem</i> , <i>Ídem</i> para niños.....	240 pesos
<i>Ídem</i> , <i>Ídem</i> para adultos.....	240 pesos
<i>Ídem</i> de Violín para niños.....	240 pesos
<i>Ídem</i> , ídem para adultos.....	360 pesos
<i>Ídem</i> de Viola.....	360 pesos
<i>Ídem</i> de Violonchelo.....	240 pesos
<i>Ídem</i> de Contrabajo.....	240 pesos
<i>Ídem</i> de Flauta.....	240 pesos
<i>Ídem</i> de Clarinete.....	240 pesos
<i>Ídem</i> de Fagot.....	240 pesos
<i>Ídem</i> de Instrumentos de Latón.....	240 pesos

4. En el edificio del Conservatorio se destinarán dos piezas para las reuniones del Liceo Hidalgo.
5. Mientras en el nuevo presupuesto se decreta el gasto para el Conservatorio como establecimiento nacional, la partida núm. 1,975 del presupuesto vigente, queda ampliada hasta la cantidad de 19,461 pesos. Dígolo a usted para los fines consiguientes.⁵

Conforme a los datos proporcionados por la balanza presupuestaria de la institución correspondiente al bienio 1877-1878, es posible confirmar que el nuevo esquema de organización fue aplicado en la institución conservatoriana con leves ajustes, al tiempo que su cotejo permite saber el nombre de quienes integraban el conjunto de mentores que vivieron este importante suceso, entre los cuales destacaba todavía un buen número de fundadores, a quienes “por acto de cortesía y deber de gratitud”,⁶ no se les lesionó mutilando alguno de los cursos que impartían, como ocurriera en cambio con otros docentes cuyas asignaturas fueron eliminadas del curriculum. De manera que, con la intención de no desampararlos, se llegaron en ocasiones

⁵ AHCNM, Indiferente, 1877-1878 (Manuscrito).

⁶ Morales, Melesio. “El Conservatorio: reminiscencias”, en *Melesio Morales ...*, op. cit., p. 117.

a instituir materias que eran ajenas o no imprescindibles para la formación musical, como en el caso de Teneduría de libros, asignatura que con el tiempo, terminó por desaparecer.

No obstante, por el nuevo carácter oficial que ostentaba la institución musical, a partir de su nacionalización se verificaron cambios decisivos, uno de ellos, del que ya se ha hecho mención, la remoción del presbítero Agustín Caballero como director del plantel el 12 de enero de 1877 debido a su investidura religiosa, en cuyo lugar fue designado el doctor y barítono Antonio Balderas. Originalmente se había ofrecido la dirección al doctor Eduardo Liceaga, pero éste adujo que, si bien se sentía inmensamente reconocido, se encontraba “en la necesidad de renunciarlo porque no pueden servirse más que dos empleos, siendo de instrucción pública, y la aceptación de aquél con que ahora se me honra, implicaría el que sirviera tres”.⁷

Plantilla docente del Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana al momento de su nacionalización

Materia	Profesor	Sueldo
Solfeo para niñas	Rosa Palacios	22.50 pesos
Solfeo para niños	José de Jesús León	22.50 pesos
Solfeo para adultos	Lauro Beristáin	55.38 pesos
Coros	Melesio Morales	92.38 pesos
Armonía, Contrapunto y Composición	Melesio Morales	92.38 pesos
Canto Superior	Bruno Flores	92.38 pesos
Piano para niñas	Felipe Larios	36.92 pesos
Piano para niñas	Felipe Sanromán	36.91 pesos

⁷ “Ignacio Ramírez a Alfredo Bablot”, enero de 1877, AGN, IPBA, caja 58, exp. 22. El propio Balderas, en enero de 1877 fue también requerido para optar, además de su cátedra en el Conservatorio, por otra entre las que daba, desde una década atrás, en las escuelas oficiales en las que había sido nombrado mediante despacho presidencial de Benito Juárez, como eran: de Francés en la Escuela Nacional Preparatoria -de la que era maestro fundador- y Escuela Nacional de Comercio y Administración, así como de Francés y Esgrima en el Colegio Militar, escuela esta última por la que finalmente se decidió. “Alfredo Bablot a Ignacio Ramírez”, febrero de 1877, AGN, IPBA, caja 58, exp. 20.

Piano para niñas	Pedro Mellet	36.92 pesos
Piano para niños	Felipe Larios	15.00 pesos
Piano para adultos	Juan Salvatierra	47.87 pesos
Violín para niños	José Rivas	32.88 pesos
Violín para adultos	Pablo Sánchez	44.42 pesos
Viola	Pablo Sánchez	36.91 pesos
Violonchelo	Gustavo Guichenné	36.92 pesos
Contrabajo	Francisco Bustamante	36.91 pesos
Flauta	Mariano Jiménez	36.92 pesos
Clarinete	Agustín Manríquez	36.91 pesos
Fagot y Oboe	Ignacio Cazares	36.91 pesos
Instrumentos de Latón	Cristóbal Reyes	36.92 pesos
Escritura para niñas	Carmen Alva	*
Escritura para señoritas	Guadalupe Romo	36.92 pesos
Aritmética	Brígida Alfaro	36.91 pesos
Aritmética	Refugio Valdez	36.92 pesos
Teneduría de libros	Carolina Morales	*
Gramática	Refugio Cerda	*
Italiano	Luz Reynoso	22.50 pesos
Francés	Isabel López	*
Historia de México	Josefina Pérez	822.50 pesos ⁹

(*) No se indica la cantidad

Periodo directivo de Antonio Balderas (1877-1882)

La obra que desarrolló Balderas al frente del Conservatorio,¹⁰ en la mayoría de las ocasiones ha sido objeto de severas críticas de parte de las fuentes

⁸ AHCNM, Indiferente, 1877-1878. Correspondiente a la planta de administrativos con que en dicho año contó la institución, figuraron como empleados: Antonio Balderas, Javier Andrade, Manuel Beristáin, Alberto Lozano, Guadalupe Inclán, Prisciliana Rojas, Micaela Santa María, Vicenta Calderón, Javier Andrade, Leandro Urquiola, Tomás Delgadillo, Justo Aguilar.

⁹ *Cfr.* siguiente.

¹⁰ Su planta administrativa estuvo integrada por: Secretario Escribiente, Francisco Javier Andrade, Pagador Manuel Beristáin, Prefecto Guadalupe Inclán, Escribiente de la Fábrica

consultadas. Por ejemplo, Baqueiro destaca que “el distinguido cantante-médico, agobiado por la penosa enfermedad que lo llevó a la tumba el 23 de abril de 1882, dejó al Conservatorio Nacional en condiciones de deplorable decadencia”.¹¹ De igual manera, Melesio Morales a un año del deceso de Balderas declaraba a *El Nacional*: “Por desgracia, la dirección que sucedió a la junta de la Sociedad Filarmónica no comprendió su misión y desde 77 hasta 82, hubieron de lamentarse mil desaciertos”.¹²

Situación contraria suscitaba lo tocante a la declaratoria de nacionalización, ya que el propio Morales hubo de reconocer que había sido un triunfo para la propia escuela. El no compartía plenamente la idea de que dicha medida había sido tomada para acabar con el cenáculo lerdistista, sino que afirmaba:

Este puñado de artistas fundadores, cuyos titánicos y desinteresados esfuerzos en favor de la institución filarmónica les valieron la estimación de los buenos mexicanos y la protección del ilustre Juárez, después de once años de afanes y de sinsabores, pero al mismo tiempo de grandes satisfacciones, logró ver sus trabajos coronados del éxito mejor y más deseable; es decir, el ingreso del Conservatorio (febrero de 77) al número de las escuelas profesionales de la Nación.¹³

Evidentemente esto era cierto, la nacionalización era un importante avance para el propio Conservatorio y en general para la educación pública, de manera particular para la enseñanza artística en México, ya que hasta 1877 el Estado no había reconocido escuela alguna para la enseñanza de la música y ninguna de las academias anteriormente fundadas por Elízaga, Beristáin, Caballero y Gómez habían sido oficiales. Todas ellas habían surgido del esfuerzo de particulares, como prácticamente lo había durante la primera década el propio Conservatorio de la Sociedad Filarmónica.¹⁴

Antonio Lozano, Inspectora Prisciliana Rojas, 1ª celadora Micaela Santa María, 2ª celadora Vicenta Calderón, Celador Francisco Javier Andrade, Afinador Leandro Urquiola, Portero Tomás Delgadillo, Mozo Justo Aguilar. AHCMN, Indiferente, 1877-1878.

¹¹ Baqueiro Foster, G., *op. cit.*, p. 400

¹² Morales, Melesio, “Establecimientos musicales de Florencia, Milán y México”, en *El Nacional*, México, 28 de marzo de 1883, en *Melesio Morales (1838-1908)*, *op. cit.*, p. 36 .

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Mayer-Serra, Otto, p. 38.

Sin embargo, las finanzas no prosperaron para la institución a raíz del cambio de su *status* y a pesar de que el Erario Federal le destinó adicionalmente para su sostén una partida anual, tuvo que ser autorizada para seguir percibiendo por algunos años más las rentas por el alquiler de las accesorias que se ubicaban en la planta baja de su edificio; de ahí la indicación del secretario del plantel Francisco José Andrade al Pagador, en el tenor de que se continuaran cobrando en la Dirección del plantel “las rentas que producen los bajos del Conservatorio”.¹⁵

Al mismo tiempo, hubo un problema de mayor envergadura, derivado de las modificaciones que sufrió la estructura académica de la escuela a raíz del decreto referido. El Conservatorio, que a finales de 1876 impartía 42 materias correspondientes a las áreas de “la música, de la declamación y de algunos ramos de instrucción primaria, secundaria y científica”,¹⁶ luego de ser declarada escuela nacional, el 25 de enero de 1877 sufrió la supresión de las clases de declamación y de otras vinculadas con el arte musical, como las de Órgano, Gráfica Musical, Estética, Historia de la Música, Fisiología e Higiene del aparato de la voz y del oído.¹⁷ Igualmente, la materia contemplada como una novedad en este plan de estudios, la del Arte de ministrar primeros auxilios a heridos y enfermos que fuera encomendada al destacado positivista, Porfirio Parra, también se vio afectada, como lo evidencia la notificación que formulara Balderas al Pagador señalando que al haber acordado el Presidente la supresión de la clase de Medicina en la escuela, no tenía lugar el “expedir al C. Porfirio Parra el despacho respectivo como profesor de la misma clase”, pese a que había sido contemplada en el decreto mismo de nacionalización.¹⁸ A este respecto, cabe señalar que pese a esta disposición y por encontrar el nombre de este reconocido científico en la balanza de pagos de ese año, todo parecería indicar que, cuando menos por algunos meses, debió impartir esta cátedra en la institución.

¹⁵ “Francisco J. Andrade al Pagador”, 22 de abril de 1877. AHCNM, Indiferente, 1877-1878.

¹⁶ Bablot, Alfredo, *Proyecto de Organización del Conservatorio Nacional de Música*, en AGN, IPBA, caja 59, exp. 21, f. 31r.

¹⁷ *Ibidem*, ff. 31r-v.

¹⁸ “Antonio Balderas al Pagador”, 5 de agosto de 1877. AHCNM, Indiferente, 1877-1878.

Más tarde, en la escuela —denominada ahora por primera vez con el nombre de Conservatorio Nacional de Música— se dejaron de impartir por iniciativa ministerial del 16 de noviembre de 1880 las clases de Teneduría de Libros e Historia de México y en 1881 la de Aritmética, año en el que nuevamente se incorporaron las de Estética, Historia del Arte, así como una nueva, Preparación para la Escena Lírica.¹⁹

Todos estos ajustes, como lo muestran los documentos de la época, se reflejaron en un dinámico movimiento administrativo concomitante a los cambios que se realizaron en la planta docente que tenía a su cargo la impartición de las distintas cátedras de la institución.²⁰ Este hecho se constituía en una prueba del permanente reacomodo de la planta de maestros realizado durante la gestión de Balderas, y que condujo a notificar al Presidente Porfirio Díaz ante el Congreso —el 1 de abril de 1880— que había ya enviado una iniciativa a éste para realizar “algunas supresiones de clases inútiles en el Conservatorio de Música” y establecer otras “dirigidas a hacer innecesarias las pensiones de jóvenes en el extranjero, para que puedan dedicarse al teatro lírico”, ya que, agregaba, “de este modo, la juventud, y especialmente el bello sexo, encontrará en la capital de la República los elementos indispensables para esa carrera artística, elementos que faltaban hasta hoy, no obstante que el Erario costea un establecimiento especial en este ramo”.²¹

Por otra parte, la inserción del Conservatorio en la vida nacional cobraba nuevas dimensiones; comprendido con el resto de las escuelas e instituciones oficiales, sus propias autoridades no quisieron quedar fuera de las disposiciones que el Gobierno dictaba para el conjunto de aquéllas. En ese tenor, Balderas promovió en 1877 que los maestros, al igual que sus homólogos del resto de planteles oficiales, apoyaran económicamente para contribuir con el Estado en aras del resarcimiento de la deuda americana, petición que

¹⁹ Bablot, A., *op. cit.*, f- 31v.

²⁰ En el lapso, por ejemplo, de octubre de 77 a marzo de 78, aparte del caso del doctor Parra, hubo otros ajustes en la planta docente, como fueron: el alta de Mariana Corral en sustitución de Isabel López como profesora de Francés; el alta de Eulalia Ciprés para Escritura por licencia de Carmen Alva; el nombramiento interino a Dolores Couto para Solfeo de niñas y señoritas, por acudir pensionada a Milán la maestra Rosa Palacios, así como el nombramiento en Historia de México de Manuel A. Romo por licencia de Josefina Pérez. “Diversos oficios de Balderas al Pagador”. AHCNM, Indiferente, 1877-1878.

²¹ *La educación pública en México a través de...*, *op. cit.*, p. 22.

tuvo efecto favorable en la comunidad docente conservatoriana, que en su mayoría ofreció aportar cantidades superiores a las solicitadas.

No debiendo ser los últimos en manifestar su patriotismo, contribuyendo al pago de la deuda americana, como lo están haciendo todas las corporaciones de empleados civiles y militares, suplico a los CC profesores, a las señoritas profesoras y a los empleados de este establecimiento se sirvan expresar bajo su firma al calce de esta comunicación, si están conformes en ceder el uno por ciento de su sueldo mensual durante el año económico, con el fin expresado.²²

A su vez, unos cuantos meses después, el doctor Liceaga — como representante de la extinta Sociedad — hubo de arreglar las reclamaciones formuladas por esta agrupación ante el Ministerio de Justicia con motivo de la nacionalización de su escuela; al respecto declaraba que, “la Sociedad se creía con derecho a todos los instrumentos de música, a los pianos y en general a todos los útiles para la enseñanza, pues aunque el Gobierno había subvencionado a la Sociedad, ... aquél no tenía derecho a exigir de ella ninguna restitución, tanto más que la subvención no era bastante para los gastos del Conservatorio que se sostenía además con las suscripciones de los socios, los servicios casi gratuitos de los profesores y con los productos de una lotería cuando éstos fueron permitidos”.²³ Además, la Sociedad aún debía pagar los créditos que a su favor habían otorgado diversos socios para la construcción del teatro, por lo que se pedían \$ 10,000 pesos de libranzas que por \$ 4,000 pesos y sus réditos en 12 meses, el gobierno adeudaba a la sociedad, amén de las liquidaciones a los accionistas y propietarios.

²² AHCNM, Indiferente, 1877-1878. Los firmantes fueron: Pablo Sánchez, Rosa Palacios, Guadalupe Romo, Prisciliana Rojas, Refugio Cerda, Micaela Santa María, Pedro Mellet, Felipe Larios, Luz Reynoso, José de Jesús León, José Guadalupe Inclán, Bruno Flores, Francisco Sanromán, Lauro Beristáin, A. Manríquez, Francisco Bustamante, Juan Salvatierra, Vicenta Calderón, Guadalupe Martínez, Josefina Pérez, Isabel López, Cristóbal Reyes, Brígida Alfaro, Alberto Lozano, Carolina Morales, Carmen Alva, Ignacio Cázares, Mariano Jiménez, Justo Aguilar, Tomás Delgadillo, todos con el 1%, en tanto que Francisco Javier Andrade y Melesio Morales ofrecieron el 2%; Leandro Urquiola el 4% y Gustavo Guichené, el 5%.

²³ “Eduardo Liceaga al Ministro de Instrucción Pública, Protasio Tagle”, AGN, IPBA, caja 58, exp. 22.

El Ministro de Justicia, Protasio Tagle, aceptó resarcir la deuda y autorizó a la Secretaría de Hacienda para efectuar el pago de los \$ 10,000 pesos, para lo cual el Presidente de la República ordenó se dispusiera de los recursos de la Aduana Marítima de Mazatlán. De esta manera, se entregaron \$ 41.25 pesos a Caballero, \$ 600 a Lerdo, un total parcial de \$ 7,800 distribuidos entre Iglesias, Martínez de la Torre, Terreros, Camacho, Muñoz Ledo, Barrón, Escandón, Mier y Celis, Fernández del Castillo, Pedro Valle, Ituarte, García Cubas, \$ 200 a Refugio N. de Garrido y Antonio Tagle y \$ 32 a Manuel Siliceo, Juan Navarrete, Enrique Baz, José Cortina y Tiburcio Chávez, haciendo un total de \$ 560 pesos.

No obstante, el problema era serio, pues ni en el momento mismo de la nacionalización se elaboró inventario alguno sobre los bienes que entregaba la Sociedad ni posteriormente de lo que la institución, bajo el amparo ahora oficial, iba adquiriendo. Así, a principios de los años ochenta, la situación en el plantel era difícil, en gran medida como reflejo de la desatención que sufría por parte de su director a quien aquejaba la enfermedad que le conduciría a la muerte; a tal grado, que Morales describió el panorama de la institución en los siguientes términos: “la incompetencia y pereza de una imposible dirección docente y administrativa trascinaba [sic.]... el plantel al abismo... La decadencia era de tal naturaleza, que ocasionó grito general, llamando la atención del cuerpo legislativo”,²⁴ el cual decidió optar por promover una reorganización en el plantel.

El crítico panorama, no sólo abarcaba lo académico, en mayor medida la desatención era notoria en el aspecto material, pues independientemente de la referida falta de control administrativo sobre los recursos de la institución, era evidente la insuficiencia y deterioro de los instrumentos musicales que poseía la escuela; baste como ejemplo de ello, indicar que de 99 volúmenes que guardaba la biblioteca, sólo 20 eran de tópicos musicales.²⁵

²⁴ Morales, M., “El Conservatorio: reminiscencias”..., en *Melesio Morales ... op. cit.*, p. 117.

²⁵ Figuraban 63 tomos del *Diccionario de la Conversación* (1832), 7 diccionarios de español, francés e italiano, 3 gramáticas castellanas, 2 aritméticas, 1 geometría, 1 geografía, 8 opúsculos sobre la música y los instrumentos del Indostán, 3 tomos varios y 2 tomos del periódico *La Escuela Nacional de Artes y Oficios*. Bablot, A., *op. cit.*, ff. 34r-v.

Gestión de Alfredo Bablot (1882-1892)

Muerto Balderas el 23 de abril de 1882, fue sustituido interinamente por quien fungía como Secretario, Francisco Javier Andrade, que habría de ocupar la dirección desde el 24 de abril hasta el 6 de julio, un día antes de que tomara posesión del cargo Alfredo Bablot D'Olbrousse, a quien por decreto presidencial de fecha 1 de dicho mes, se nombró director del Conservatorio.²⁶

A diferencia de su predecesor, la obra de Bablot se convirtió en un momento —prácticamente inigualable dentro de la historia del Conservatorio— de excepcional fortalecimiento para la institución, y que dio inicio a una etapa de materialización permanente de logros que se mantuvo a lo largo de las gestiones de José Rivas, Ricardo Castro, Gustavo Campa y Carlos Meneses, es decir, durante todo el periodo porfiriano.

El principal signo de los nuevos tiempos para la vida académica de la institución, lo inauguró el hecho de haber sido designado el nuevo director por el Gobierno Federal, a cargo de Manuel González, para llevar a cabo un profundo proyecto de reorganización del establecimiento, con el cual se pretendía conciliar la economía con el “buen servicio y equidad” en los sueldos.²⁷ Hombre tanto de la confianza del titular del Ejecutivo como del Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda,²⁸ Alfredo Bablot fue comisionado primordialmente para realizar las acciones conducentes para elaborar un nuevo plan de estudios.²⁹

Acertadas resultan así las palabras de Baqueiro que, al evaluar la actuación de este director al frente del Conservatorio, señala: “los diez años de su administración fueron y han sido hasta hoy, los más florecientes y fructíferos del establecimiento. Su reforma, que bien merece estudiarse en libro aparte, reveló que tenía una inteligencia luminosa y que además de sagaz coordinador, era un músico de muy amplia formación profesional”.³⁰

²⁶ Crítico francés nacido en Burdeos, llegó a radicar en México en 1849 siendo secretario de la “cantatriz” Ana Bishop. Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, p. 60 Para mayores datos, *cfr.* su biografía en el apéndice correspondiente sobre los directores de la institución.

²⁷ “Alfredo Bablot a Joaquín Baranda”, 21 de noviembre de 1884, AGN, IPBA, caja. 60, exp. 4.

²⁸ Exgobernador de Campeche y lerdista de filiación política.

²⁹ *La educación pública en México a través...*, *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁰ Baqueiro Foster, G. *op. cit.*, pp. 410-411.

Algunos de los propósitos iniciales de la gestión de Bablot, y que aún hoy cobran plena vigencia fueron: haber impulsado la adquisición de instrumentos musicales y obras especializadas de consulta regular en los principales conservatorios del extranjero; reunir el mayor número posible de composiciones clásicas y partituras de las diversas escuelas; fomentar el acopio de obras de autores nacionales, amén de propiciar la fundación de un “museo instrumental mexicano” que estuviera especialmente dedicado a conservar colecciones de arte de la época previa a la Conquista.³¹

2. Proyecto Educativo de 1883

Consideraciones generales

A escasos días de su designación, Bablot informa al Oficial Mayor del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública que había ya iniciado tanto la tarea de evaluar el estado general que guardaba el plantel educativo como la investigación de sus antecedentes desde el momento mismo de su nacionalización. Para ello, había ordenado elaborar inventarios y cortes de caja;³² formulado un examen del sistema docente y de los textos adoptados en las distintas clases, así como tomado “algunas medidas encaminadas al buen orden didáctico, económico y administrativo del establecimiento”, independientemente del “mejoramiento de sus condiciones higiénicas... como preámbulo al proyecto de organización que, conforme a sus superiores órdenes”, habría de formar y someter a la aprobación de las autoridades respectivas bajo el título de Plan de reformas radicales que necesita este plantel.³³

Al momento de proponer su proyecto, figuraban vigentes en el Conservatorio, como materias del anterior plan de estudios, las siguientes:

³¹ Bablot, A., *op. cit.*, ff. 35r-v.

³² Hasta ese entonces, como anteriormente se expresó, la escuela había carecido de cualquier inventario relativo a sus bienes muebles, tanto en lo relativo a los que se poseían en tiempos de la Sociedad Filarmónica, como aquéllos de los que dispuso con posterioridad a su nacionalización.

³³ “Bablot al Oficial Mayor de la Secretaría de Justicia”, 16 de julio de 1882, AGN, IPBA, caja 59, exp. 21. Dicho documento lo dividió en las siguientes partes: Exposición. Antecedentes, Administración

Instrucción Primaria y Secundaria

Escritura	2 profesoras
Gramática Castellana	2 profesoras
Geografía	1 profesora
Francés	1 profesor
Italiano	2 profesores

Instrucción Musical

Solfeo	5 profesores (3 señoras)
Canto coral	1 profesor
Canto superior	1 profesor
Piano	5 profesores (1 señora)
Violín	1 profesor interino
Viola	1 profesor, que lo es también de violín
Violonchelo	1 profesor
Contrabajo	1 profesor
Flauta	1 profesor
Oboe y Fagot	1 profesor
Instrumentos de latón	1 profesor
Armonía	1 profesor, que lo es también de piano
Estética, Historia de la Música y Biografía de sus hombres célebres	Sin profesor
Preparación para la escena lírica	Sin profesor ³⁴

Sin embargo, a este respecto Bablot era lapidario, pues calificaba de estéril e incompleta la instrucción musical impartida por la escuela, al tiempo que agregaba:

Sensible es decirlo: no ha salido todavía un artista y ni siquiera un profesor o aficionado notable de las aulas del Conservatorio, no porque hayan carecido varios educandos de las aptitudes necesarias para distinguirse en el arte, sino por-

³⁴ Bablot, A. *op. cit.*, 39v-40r.

que generalmente no ha habido en el plantel quienes perfeccionen su educación musical, y porque la organización de los estudios era incompleta y defectuosa. Perdida, por su parte, toda esperanza en este punto, el desaliento se ha apoderado de su ánimo, les ha faltado la fe, la perseverancia y prematuramente han desertado de sus clases.³⁵

Asimismo, otros problemas a los que se enfrentaba todo músico, indicaba, era el alto costo de la música impresa y de los instrumentos, enormemente alejados de las posibilidades de los sectores populares de la sociedad mexicana. Este hecho, entre otros factores, limitaba a los alumnos a estudiar en los instrumentos de la propia escuela o en el tiempo de clase; así, no era posible que obtuvieran mejores resultados pese a las disposiciones naturales que pudieran poseer. En Europa, el fenómeno era distinto, pues la competencia de fabricantes y editores de música había abatido los costos, lo que había permitido desarrollar, en las últimas décadas, un creciente número de virtuosos de las distintas ramas del arte musical, por lo que Bablot proponía que representantes diplomáticos de México, adquirieran en el extranjero estos materiales al costo y que, sin mediar impuesto alguno, los vendieran luego directamente, a través de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, a los conservatorianos.

Otro problema era que cuando un alumno adquiría un cierto nivel de conocimientos, si no aspiraba dedicarse al concertismo dejaba de asistir a la escuela, lo que provocaba altos índices de deserción. Por ejemplo, de una inscripción en 1881 de 693 alumnos, sólo 381 en promedio habían asistido con regularidad, y de éstos exclusivamente 358 habían presentado examen en el ciclo anterior. Esta situación, opinaba, debía reformarla la implantación de mecanismos de estímulo tales como premios anuales y concursos, con objeto de captar a la población que estudiaba en las aulas de la institución; por otro lado, consideraba que si se les regalaban instrumentos musicales como premio a los alumnos ameritados, ello permitiría anualmente dotar del material indispensable para la carrera musical a los estudiantes destacados que tuvieran escasos recursos. Si en vez de ello se les reconocía con el otorgamiento de localidades preferenciales para conciertos, esto también podría contribuir a su mejor preparación artística.

³⁵ *Ibidem*, f. 43r.

Para llevar tales iniciativas a la práctica, la primera medida que tomó fue la de pedir a todos los mentores y miembros del personal del establecimiento su renuncia, una vez que hubieran concluido los exámenes del ciclo 1882, con objeto de poder recontratar, en caso dado, a los mismos mentores o de incluir a nuevos catedráticos en el plantel. Aducía al respecto lo sensible que sería aplicar dicha resolución, pero puesto que se necesitaba mejorar el sistema docente del Conservatorio y le había sido encomendado por el Poder Ejecutivo la reorganización académica del plantel, no cabían términos medios para llegar a este doble fin.

En tal sentido, contemplaba su plan como una vía indispensable para el adelantamiento de la enseñanza musical en México, a lo que contribuiría el que se pudiera dotar al establecimiento de profesores del extranjero. Este hecho lo fundamentaba en la necesidad de que, si para montar la producción de una ópera cómica de regular dificultad las compañías artísticas nacionales hacían venir de fuera a los músicos, cuanto más se requería que el Conservatorio tuviera una sólida planta docente y de notable calidad para instruir en las áreas que estaban especialmente desprovistas de mentores, como era el caso particular de la enseñanza de ciertos aerófonos y cordófonos.³⁶ Para ello proponía, se contrataran de “Italia, Francia, Bélgica, Austria y Alemania, según la superioridad adquirida en cada uno de estos países en los ramos de música vocal e instrumental, un profesor para cada una de estas clases: canto, arpa, flauta, oboe, violonchelo, instrumentos de Sax, perfeccionamiento de violín y piano”.³⁷

Al mismo tiempo, como una de las principales novedades que presentaba dicho documento figuraba la supresión de los cursos de instrucción primaria y secundaria que se impartían a las alumnas de la institución, conforme a los acuerdos a que habían llegado al respecto las discusiones de la Cámara de Diputados con respecto a que los esfuerzos del Conservatorio se enfocaran “exclusivamente los estudios a la técnica y a la práctica del arte musical”.³⁸ Por tal motivo, en la Ley Federal de Egresos para el ejercicio de 1882-1883,

³⁶ *Ibid.*, f. 100 r-v.

³⁷ *Ibid.*, f. 106 v.

³⁸ “Bablot al Oficial Mayor de la Secretaría de Justicia”, 16 de julio de 1882, AGN, IPBA, caja 59, exp. 21.

se eliminaban por completo de su plan de estudios las materias ajenas a la enseñanza musical.

Sin embargo, para evitar que las alumnas —que sumaban casi 120— sufrieran desajustes y en espera de que los maestros respectivos ocuparan vacantes en las distintas escuelas nacionales —dado que “algunas de estas meritorias personas tan sólo contaban para su subsistencia con los módicos sueldos que les estaban asignados en este establecimiento—”,³⁹ a mediados de julio Bablot solicitó que tales clases se impartieran hasta el término del año escolar, es decir, hasta el 31 de octubre de 1882, pretendiendo que el nuevo ordenamiento fuera aplicado a partir del 1 de enero de 1883. En vista de lo anterior, los maestros Paz Fuentes y Eulalia Ciprés, de Escritura, Refugio Cerda y Josefina Muñoz, de Gramática, Guadalupe Martínez de Geografía, Luis Reboulet de Francés, y Leonardo Pietra Santa Anna y José del Pozzo, de Italiano, vieron suprimidos sus respectivos cursos en la fecha convenida.

Por otra parte, el director también esperaba que los recursos se incrementaran, pues de lo contrario, afirmaba, sólo por un año sería posible la reorganización; el esfuerzo generado habría sido “provisional, insuficiente, imperfecto, y, por lo tanto, estéril para el porvenir”. Tales opiniones las fundamentaba en el hecho de que el presupuesto de \$32,176 pesos otorgado a la escuela para el bienio de 1881-1882, había sido recortado para el de 1882-1883 en \$7,656 pesos.

La respuesta del Ejecutivo a tales peticiones se dio en los términos expresados a continuación:

- 1a. Que el nuevo plan de organización de este establecimiento se pondría en práctica a partir del siguiente año escolar
- 2a. Que dicho plan debería adaptarse al presupuesto de egresos del Erario Federal y por tanto no podía contemplar mayores emolumentos.
- 3a. Que se suprimirían del nuevo sistema de estudios los ramos de instrucción primaria y secundaria.
- 4a. Que los profesores actuales cesarían en sus funciones el 1° de noviembre de dicho año.

³⁹ “Bablot al Oficial Mayor de la Secretaría de Justicia”, 4 de agosto de 1882, AGN, IPBA, caja 59, exp. 21.

- 5a. Y, que hasta nueva orden, se suspenderían los conciertos y ensayos correspondientes en el plantel, no modificándose presupuestariamente lo contemplado anteriormente.⁴⁰

Reformas curriculares

Respecto a las reformas curriculares, figuraron las siguientes: se propuso subdividir la clase de **Latones** y fundar las de Gráfica Musical, Órgano e improvisación, Arpa, Instrumentos del Sistema de Sax,⁴¹ Música Sinfónica y grandes conjuntos, Música de Cámara, Música Militar, Orfeón y Acompañamiento, así como las de Canto Superior, Perfeccionamiento de Piano y de Violín.

Los argumentos académicos que al respecto se vertían señalaban: en el campo de la enseñanza instrumental, las clases que se impartían en la escuela se encontraban en decadencia. A pesar de que había maestros de la talla de Eusebio Delgado, Luis G. Morán o José Rivas para el caso de las clases de violín y de que había un reducido número de alumnos, éstos no presentaban importantes adelantos; de la misma manera, algo similar ocurría en la cátedra de piano, para la que se tenían sólo cinco profesores, y si el panorama era igualmente precario en el resto de los cordófonos, en los aerófonos la situación era más grave aún, pues había sólo dos alumnos de trompeta, un cornista, un fagotista, dos oboístas, tres flautistas y tres clarinetistas.

⁴⁰ “El Secretario Particular de la Presidencia a Bablot”, 27 de julio de 1882, AGN, IPBA, caja 59, exp. 21.

⁴¹ Antoine-Joseph [llamado Adolphe] Sax fue un inquieto constructor innovador de aerófonos, cuyas aportaciones instrumentales enriquecieron el panorama organológico musical a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Acerca de sus importantes contribuciones, Uberto Zanolli refiere que, basado en el **Fiscorno** o *bugle*, perfeccionó a este instrumento fabricando una “entera familia de estos instrumentos, todos del mismo modelo, pero de dimensiones diferentes según el registro.” Zanolli, Uberto. *Organología Musical*, vol. II, México, ENP/UNAM, 1990, pp. 334-336. (Serie artes, 4) A su vez, “con el deseo de poder contar con un instrumento capaz de reunir las peculiaridades del oboe (lengüeta doble y tubo cónico) y del clarinete (lengüeta simple y tubo cilíndrico) y además capaz de emitir la serie de los armónicos”, en los años cuarenta inventó el instrumento de particularidades híbridas, que bautizó como **saxófono**. *Ibidem*, p. 337.

No obstante, se presentaba como una necesidad incuestionable para el mejor funcionamiento de la clase de Instrumentos de latón, que ésta fuera impartida de manera especializada conforme al instrumento musical elegido, ya que en ella se englobaban, además de la enseñanza del corno, cornetín, trompeta y trombón, la de otros instrumentos de reciente invención para ese entonces, como el bugle,⁴² el bombardón,⁴³ la tuba y el oficleide,⁴⁴ los cuales, salvo la tuba, terminaron por caer en el desuso cuando no en el olvido.

La clase de Gráfica Musical era indispensable para la asignatura de Solfeo, ya que en ella los alumnos aprenderían la escritura de la música, la teoría, los signos, sus valores y combinaciones. Asimismo, resaltaba otra cualidad de la materia: “Cuando hayan adquirido suficiente habilidad, podrán dedicarse a la profesión de copiante de música que ha de proporcionarles recursos para su subsistencia; este trabajo remunerador, es especialmente adecuado a la índole de la mujer porque no es fatigoso y se presta a sus aptitudes de paciencia y minuciosidad en sus labores, a sus hábitos tranquilos y a su particular inclinación a la vida del hogar”.⁴⁵

En el caso del Órgano, subrayaba —como parte de sus argumentos— el hecho de que este instrumento era el más indicado para la composición e improvisación, siendo indispensable para abordar el extenso repertorio

⁴² El bugle o fiscorno, es el nombre inglés del antiguo *flügelhorn* austríaco y del flicorno o clavicorno italiano. Aerófono que deriva del cornetín de posta (1825), de tubo completamente cónico, al que Sax dotó con mejoras sustanciales, transformando su nombre en Francia en el de saxhorn. Así, *fiscorno* y *saxhorn* poseen la misma boquilla circular en forma de taza que la trompeta y el trombón, en tanto que el fiscorno posee un tubo cónico -cilíndrico la trompeta hasta el último tramo- y el *saxhorn* lo tiene más largo que el resto de los cornos, y más angosto que el fiscorno. La familia de los fiscornos se integra por el fiscorno sobreguido, fiscorno pequeño, fiscorno soprano, contralto, tenor, barítono, bajo, contrabajo (en do, en mi bemol y en si bemol). *Ibid.*, pp. 286-290.

⁴³ Bombardón. Tal es otro nombre de la tuba baja en fa y del fiscorno contrabajo en sus distintas modalidades: en mi bemol, si bemol y do, llamado este último *helicon* o *pellitone*. *Ibid.*, pp. 255-256.

⁴⁴ El oficleide fue un aerófono de boquilla construido por Prosper Guivier (1806) al que reemplazó en los conjuntos orquestales el bajo tuba y el contrabajo de lengüeta o sarrusófono *contrabajo* en el caso de las bandas de música; de sonido duro y áspero, no fue especialmente recomendado para los teatros. Presentaba tres tipos de tonalidades: oficleide contralto (mi bemol o fa), oficleide bajo (do, la bemol, si bemol), y oficleide contrabajo (mi bemol o fa). *Ibid.*, pp. 322-323.

⁴⁵ Bablot, A., *op. cit.*, ff. 85v-86r.

de música religiosa que, al amparo del clero, excluía a la mujer de toda ejecución musical en las iglesias católicas. En vista de ello, sugería que mientras la escuela podía hacerse cargo de un órgano moderno del sistema “Cavallié-Coll”, se comprara un armonio de Debain.⁴⁶

Por su parte, de acuerdo con Bablot, la clase de Arpa revestía una particular importancia para México, ya que “el arpa de gamas diatónicas, muy generalizada todavía en algunos Estados de la República, puede considerarse, hasta cierto punto, como un instrumento nacional. Generalmente sustituida en las orquestas por el piano, su timbre y efecto eran incomparables; no obstante, el problema principal que presentaba era que el arpa moderna, perfeccionada por Erard,⁴⁷ no se cultivaba en México por dos razones principales: por su valor relativamente elevado, y porque no se contaba con los profesores adecuados de este hermoso instrumento. Hacía falta pues que se importaran arpas de doble movimiento y que se invitara a un maestro competente del extranjero para impartir su enseñanza en México.

Entre las novedades que aportaba, figuraba la de proponer en el nuevo Plan de Estudios las materias de Música Sinfónica y Música Militar, aspecto que era concomitante con la introducción de la clase de Instrumentos

⁴⁶ El *armonio*, aerófono con teclado que suena cuando se hacen vibrar lengüetas delgadas de metal mediante una corriente continua de aire, fue perfeccionado en el siglo xviii por las mejoras de Claude Perrault, Andreas Stein, Sebastien Erard y G.J.Greniè, y finalmente por Alexandre-Francois Debain en 1840, quien construyó el primer modelo de armonio dotado de cuatro registros. Zanolli, U. *Organología...*, *op. cit.*, pp. 245-246.

⁴⁷ Sebastien Erard (1752-1831) fue el creador del sistema de escape que permitió, hacia 1821, que el piano antiguo adquiriera mayor sonoridad mediante la graduación de peso al momento de articular el ejecutante las teclas, lo que permitió una mayor rapidez en la ejecución pianística. Asimismo, a él se debe la adición del sistema de pedales tanto en el piano -en el caso del pedal “fuerte”- como en el arpa, en esta última, conocido como sistema o arpa de doble acción o de doble pedal (1810), al haber colocado los siete pedales de que constaba el arpa desde 1720 en una hilera con doble movimiento, que habría de emplearse en las orquestas desde entonces. En 1897 Pleyel introduce el arpa cromática, en la que se sustituyó con una cuerda cada semitono de la octava. Zanolli Fabila, Betty Luisa. *El piano*, México, 1989 (Mecanoescrito). Michael Randel, Don, *Diccionario Harvard de Música*, México, Diana, 1989, p. 38. Zanolli, U. *Organología...*, *op. cit.*, pp. 247-248.

de Sax, especialmente para el caso del saxófono⁴⁸ y del saxhorn,⁴⁹ siendo principalmente la falta de profesores el factor que había determinado que en el Conservatorio aún no se hubieran enseñado. La importancia que esto revestía, emanaba de la necesidad de contar con ejecutantes de tales instrumentos para la conformación de orquestas sinfónicas y fanfarras,⁵⁰ estas últimas prácticamente desconocidas hasta ese entonces en el país.

No obstante, el funcionamiento de las referidas agrupaciones musicales requería de una transformación previa de los criterios musicales tradicionalistas, ya que, decía Bablot, “para que México esté al nivel de esas importantes transformaciones, tiene que seguir la corriente del progreso, aplicando, particularmente en el Conservatorio que, por la propia índole de su institución, debe estar al frente del movimiento artístico de la República, las mejoras útiles que se han introducido recientemente en los diversos ramos de la Música”.⁵¹ Sólo así podrían constituirse orquestas “enriquecidas con gran número de instrumentos enteramente nuevos, divididos en familias

⁴⁸ El saxófono, instrumento aerófono de lengüeta simple batiente, de tubo cónico doblado frontalmente y con pabellón, fue origen en el caso de sus versiones afinadas en do y en fa, de una familia para tocar en las orquestas, y en sus versiones en si bemol y mi bemol, de una familia para tocar en las bandas de música, esta última, familia que perduró más. Los saxófonos de registro agudo tienen el tubo recto, y los de registro medio y grave, lo tienen doblado, pero unos y otros, aunque contruidos en metal, son considerados dentro de los aerófonos de madera, tanto de lengüeta simple como doble (clarinete u oboe, por poner respectivamente un ejemplo). El saxófono más empleado en la historia de la música ha sido el saxófono contralto, que usaron en distintas obras Ambroise Thomas, Georges Bizet, Maurice Ravel, Jules Massenet, Richard Strauss, Paul Hindemith, Goffredo Petrassi, George Gershwin y Alexander K. Glazunov, quien compuso un *Concierto para saxófono contralto y orquesta de arcos* (1933). *Ibidem*, pp. 339-340.

⁴⁹ El saxhorn, es un “aerófono de latón, con boquilla insertada en un fragmento horizontal inicial de su tubo cónico con muchas espirales, de amplio pabellón y dotado de pistones verticales”. Usado principalmente en las orquestas, posee en sus diferentes variedades una extensión de dos octavas y media. Integran su familia el saxhorn en mi bemol o fa (sopranino, soprano, etc.), saxhorn en si bemol o do (soprano y contralto), saxhorn en mi bemol o fa bajo (soprano, saxhorn contralto, tenor, etc.), y saxhorn en si bemol o do bajo (contralto, barítono, bordón y contrabajo). *Ibid.*, pp. 337-338.

⁵⁰ Fanfarra era el nombre antiguo dado a una banda de instrumentos de metal, militar o civil. Michael, D. *Diocionario Harvard...*, *op. cit.*, p. 174.

⁵¹ Bablot, A., *op. cit.*, f. 88v.

cuyos registros correlativos y virtuales abrazan los de la voz humana, desde el soprano agudo hasta el bajo profundo”.⁵²

Cierto era también el hecho de que en Europa los conciertos militares eran en esos momentos uno de sus mayores atractivos, como recientemente se había demostrado en la Exposición Universal de París, en la cual, ante un auditorio superior a los 60,000 espectadores, se había organizado un concurso de bandas militares con la representación artística de diversos países del Viejo Continente.

Entre los instrumentos a los que se hacía referencia, destacaban “los de cilindros de rotación, la trompeta y la trompa de armonía de diez tonos, el trombón con pabellón delantero, la neotrompa, la armonitrompa,⁵³ los posthornos, los tubas, el saxotromba,⁵⁴ el ventilhorn,⁵⁵ los sarrusófonos, el eufonio,⁵⁶ el clariófono,⁵⁷ el foneion, el cornoon,⁵⁸ el bariston,⁵⁹⁶⁰ cuyo mecanismo era sólo un poco distinto al de los instrumentos de latón y madera hasta entonces empleados en México. La introducción de estas innovaciones, indudablemente contaría con la participación y apoyo del propio Ministerio de Guerra, pues a partir de que se crearan estas nuevas cátedras, se podría

⁵² *Ibidem*, f. 89r.

⁵³ La armonitrompa era un trombón, o trompeta más grande, a la que se añadió el doble tubo móvil, lo que la hizo llamarse “gruesa trompeta”, *tromba spezzata* (trompeta quebrada) y *tromba duttile* (trompeta estirable), a la que Mersenne llamó *trompette harmonique*. Zanolli, U. *Organología...*, *op. cit.*, pp. 195-196.

⁵⁴ El saxotromba fue el nombre francés del fiscorno contralto y del fiscorno contrabajo. *Ibidem*, pp. 288-289.

⁵⁵ El ventilhorn fue el nombre alemán dado al corno (*tromba* para los italianos), cuya versión moderna apareció en 1818 gracias a los adelantos de Blühmel y Stölzel (1818) que lo hicieron ser cromático y de pistones. Usualmente empleado en sus tonalidades de fa y do, es un aerófono de boquilla. *Ibid.*, pp. 277-278

⁵⁶ Eufonio fue la designación italiana del *fiscorno* o *flicorno bajo*, ancestro del *saxhorn*, dotado de cuatro tubos adicionales en do. *Ibid.*, p. 289.

⁵⁷ Aerófono variante del clarinete, con la misma extensión, pero en octava baja. *Ibid.*, p. 269.

⁵⁸ Como cornoon (cornón), se designaba al cornet bajo de forma ondulada parecida a una S extendida. No obstante, en 1844, Václav F. Czerveny llamó así a “un aerófono de latón realizado con un amplio tubo cónico y parecido a la trompeta baja en fa”. *Ibid.*, pp. 280-281.

⁵⁹ Tal era el nombre del baritone, *baryton-tuba* alemana correspondiente del fiscorno *baritono* o *bombardino* en si bemol. *Ibid.*, p. 289.

⁶⁰ Bablot, A., *op. cit.*, f. 90r.

conformar una sección especial de artistas militares que, en poco tiempo, se constituyeran en el germen de las bandas del Ejército Nacional.

De la misma manera, en el proyecto se consideraba fundamental el establecer la clase de Acompañamiento —nunca antes impartida en el Conservatorio— puesto que era uno de los ramos más difíciles de la música y cuyo estudio había sido desatendido, por lo que a pesar de que dicha práctica llegaba a darse a partir de la lectura de partituras para piano, ello dejaba de lado la reducción en este instrumento de las orquestales, que requería leer al mismo tiempo diversas líneas escritas en varias claves, por lo que seguía existiendo una notoria dificultad en los músicos para leer a primera vista las partituras de acompañamiento pianístico.

Por lo que correspondía al curso de Música de Cámara, Bablot indicaba que si bien gozaba de una notoria estimación, sólo se había verificado hasta entonces en círculos reducidos de profesores y aficionados. “La música de cámara, [afirmaba], es la concentración sinóptica de los preceptos cuya corriente arcaica es preciso ascender para mejor apreciar los adelantos modernos y llegar a la verdad estética. Fomentar su grato y saludable estudio, imponerla en el Conservatorio, y popularizarla en la Sociedad, será derramar el germen de un progreso serio, consistente y fecundo”.⁶¹ Ello sin contar con la enorme utilidad que podría proporcionar al ser base para integrar de la mejor manera una orquesta representativa de la escuela.

De igual manera, consideraba necesario introducir un Orfeón, ya que si bien había uno alemán, uno francés y otro español, no había uno mexicano. Para esos momentos, tanto el Orfeón de la Sociedad (1867) como el de los artesanos (1869) se habían disuelto, lo cual era impensable ocurriera en una nación como México —si en el caso francés, por ejemplo, se tenían registrados hacia 1880 un número de 5,243 orfeones con 247,189 miembros—. Al mismo tiempo, declaraba que la música era el vehículo idóneo “de civilización que penetra a las masas populares del sentimiento de lo bello, es una enseñanza que levanta el espíritu, le consuela y le hace olvidar las preocupaciones a veces amargas de la existencia; es un medio de transición que por las vías gratas y fortificantes del arte y del saber, eleva e ilumina la inteligencia”.⁶² Ante tal hecho, planteaba la posibilidad de fundar tres

⁶¹ *Ibidem*, f. 95v

⁶² *Ibid.*, f. 97r.

clases de canto orfeónico: uno para artesanos, uno para señoritas y otro para adultos aficionados, a los que en su oportunidad, habrían de integrarse los alumnos de las clases de solfeo y de canto coral.

Igualmente, se consideró la necesidad de incluir nuevamente las clases de Declamación Lírica, en el ánimo por dotar al estudiante conservatorio de una formación integral, y de Estética que, vinculada fundamentalmente con Historia General de la Música y Biografía de sus hombres célebres, era una materia “del todo indispensable”, ya que

La Estética musical es una ciencia nueva que no sólo abraza la filosofía del arte, sino también aquellos preceptos de la interpretación que, conciliando la lógica con el sentimiento, y la ciencia con el ideal, están sometidos a leyes primordiales y tangibles en que se fundan la razón y la producción de lo bello. Descubre y define las causas generadoras de la inspiración y del estilo, regula y codifica los principios fundamentales de la fraseología y de la prosodia musical, de la acentuación rítmica, del dibujo melódico, y de sus simetrías, de la estructura métrica, de la armonía, de los movimientos, de los matices, de las oposiciones de fuerza y tenuidad de los sonidos, y por medio de inducciones apoyadas en ejemplos prácticos, comenta las fórmulas en que estriba la expresión en todas sus manifestaciones. La Estética no coarta la libertad de esa expresión que tiene infinitas variedades, pero explica sus causas determinantes y sus efectos con tal precisión que, a veces, suple al sentimiento, cuando no lo hace surgir...⁶³

Asimismo, otra relevante innovación del proyecto, fue en el sentido de haber introducido en los programas de estudio de las clases de solfeo, la práctica desconocida hasta entonces en México, del “dictado musical”, con el fin de propiciar en el alumnado el desarrollo de sus facultades auditivas, al tiempo que inculcar en los educandos la formación de su gusto musical por medio de su acercamiento a los distintos aspectos de la agógica y dinámica⁶⁴ de este arte, aspecto que contribuyó a que los alumnos pudieran ser admitidos, para cursar gratuitamente sus estudios musicales, desde los 8 años de edad.

⁶³ *Ibid.*, ff. 82v-83.

⁶⁴ Agógica es un término de procedencia alemana (agogik) referente a las variaciones del tiempo en la interpretación, en tanto que dinámica (dynamik) hace referencia a las gradaciones en la intensidad sonora.

Influencias extranjeras en el nuevo Plan de Estudios

Un artículo publicado en el periódico *El Nacional* en 1883, escrito por Melesio Morales, permite valorar que la reorganización llevada a cabo en la institución conservatoriana a cargo de Bablot, tuvo en los modelos italianos respectivos de Florencia y Milán su fuente de inspiración, a pesar de que entonces hubiera sido más lógico que la hubiera constituido el esquema pedagógico de la escuela parisina, por ser él mismo originario de Francia. En cambio, sí se observó una influencia procedente de las tierras gálicas a partir de las gestiones de Ricardo Castro y Gustavo E. Campa, lo que pudo deberse a que ambos realizaron estudios en el Conservatorio de París. Sobre el primer punto, Morales señalaba en marzo de 1883 una serie de coincidencias entre los establecimientos musicales de Florencia, Milán y México.

El Instituto musical de Florencia y los Conservatorios de Milán y de México, fundados con el mismo objeto, aunque sostenidos con diversos medios y servidos con desigual interés, son tres establecimientos filarmónicos que mucho se asemejan en su organización artística, administrativa y económica.⁶⁵

Prueba de ello, era por ejemplo el hecho de que las tres instituciones contaban con una sección administrativa, una de enseñanza y una Junta Directiva, integrada por profesores de la propia escuela bajo la presidencia del propio director.

El Instituto Musical de Florencia fue fundado en 1860, conforme a los estatutos aprobados por el gobernador general de la Toscana B. Ricasoli, y se especializó exclusivamente en la impartición de clases musicales, en tanto que el Real Conservatorio de Milán, establecido por el Príncipe Eugenio Napoleón en 1807 contemplaba, además de las materias musicales, otras de formación teatral.

Al realizar un cotejo del esquema pedagógico musical que proporcionaban ambas escuelas, resulta que las asignaturas en línea general eran las mismas, siendo sus diferencias las siguientes: en Milán se impartían de manera separada las clases de los aerófonos “madera”, es decir, flauta, oboe,

⁶⁵ Morales, M. “Establecimientos musicales...”, *op. cit.*, en *Melesio Morales (1838-1908)*, *op. cit.*, p. 32.

clarinete y fagot; había una cátedra de Arpa; no se especificaba en la de Órgano el aspecto de acompañamiento y figuraba la materia de Nociones Elementales, pero, a diferencia del Conservatorio de Florencia, no se incluía la materia de Canto Coral.

En resumen, indudablemente era más completo el repertorio académico desarrollado Milán que el de Florencia, en gran medida debido al decreto real firmado por el monarca Víctor Manuel del 9 de septiembre de 1864, que lo reformó y robusteció, y cuyo esquema, como podrá observarse en el siguiente apartado, se aproximó más al implementado por Bablot en nuestro país.

No obstante, a este punto, cabe indicar que Morales evidenció una diferencia importante entre los centros educativos italianos y el mexicano; aspecto que, a su juicio, redundaba en detrimento de la calidad del quehacer artístico nacional. Esto es, mientras en Europa se aplicaba a los estudiantes, a los seis meses de su ingreso, una prueba que demostrara si un alumno podría o no continuar desarrollando sus facultades artísticas, en México.

El espíritu liberal de las leyes que nos rigen, a nadie la prohíbe que se acerque a tomar agua bendita y a darse inútiles golpes de pecho ante la inmaculada imagen de la diosa Euterpe, que se venera triste y silenciosa en su augusto santuario, situado frente a frente de los melones, chirimoyas y sandías, que, para su venta, están depositadas en el sucio mercado del Volador, a diez pasos del palacio de los Moctezumas. Los profesores del Conservatorio mexicano, no sólo están obligados a recibir toda clase de gente; deben también, ¡Oh, tiranía!, formar de sus alumnos, artistas que, aunque nuestro público no pueda sostenerlos, rivalicen con la Patti, la Nilson, Tamberlick, Rubinstein, Paganini, Massenet y Bottesini; pues si sólo educan discípulos que sin ser eminencias se hagan aplaudir como Rosa Palacios, Luz Reynoso, Rosenda Bernal, Antonia Ramos, Joaquina Alfaro, Delfina Mancera, María Ocádiz, Pedro Manzano, Jacobo García, Enrique Palacios, Arturo Aguirre, Lauro Beristáin, Juan Begovich, Casto Serrano, Librado Suárez, Ricardo Castro, Gustavo Campa y otros muchos, entonces el cuarto poder y otros descontentos alzan el grito al cielo exclamando: ¡Ese Conservatorio no da nada! ¡Que se cierre ese Conservatorio!...⁶⁶

⁶⁶ *Ibidem*, p. 35.

Una razón apoyaba a este notable crítico, pedagogo y compositor, el hecho de que el arte, independientemente del sentir democrático, gratuito y liberal que ha de conservar la enseñanza en nuestro país, tiende en efecto hacia una elitización a partir de que el desarrollo de las capacidades artísticas de los individuos no puede darse en todos los casos, por lo que el arte, en niveles extraordinarios de virtuosismo e interpretación, sólo es factible en una minoría de los consagrados a éste.

En seguida, se muestran las relaciones de materias que clarifican las diferencias en las estructuras académicas referidas con anterioridad:

Instituto Musical de Florencia

Historia de la música y estética aplicada al arte musical
Armonía, contrapunto y composición
Acompañamiento y órgano
Canto superior
Solfeo teórico-práctico
Piano
Violín y viola
Violón
Contrabajo
Instrumentos de viento-madera
Instrumentos de viento-metal
Canto coral

Real Conservatorio de Milán

Historia y filosofía de la música
Nociones elementales
Composición
Órgano
Canto superior
Solfeo
Piano
Violín y viola
Contrabajo
Flauta
Oboe
Clarinete
Fagot
Instrumentos de latón
Arpa
Declamación y gesto
Literatura poética y dramática
Historia patria, historia universal y geografía
Literatura italiana y deberes del ciudadano
Lengua francesa
Mímica y baile

Estructura académica y administrativa del plantel

La aplicación del nuevo plan, cuya elaboración todo hace suponer corrió a cargo primordialmente del propio Bablot conforme a lo convenido cuando fue nombrado director del Conservatorio, se inició a partir del 1 de enero de 1883, según fue notificado en el propio informe presidencial durante la apertura del segundo periodo de sesiones del Congreso de la Unión en abril de dicho año. En tal forma, el Presidente Manuel González hizo del conocimiento de los legisladores que, “facultado el Ejecutivo para reorganizar el Conservatorio Nacional de Música, ha logrado poner ese establecimiento bajo un plan de orden y mayor utilidad, introduciendo, al mismo tiempo, en sus gastos, una prudente economía”.⁶⁷

Sin embargo, el plantel tuvo que esperar al segundo semestre de ese año para contar con un plan definitivo de organización,⁶⁸ en vista de lo cual, la institución fue dotada, conforme a lo proyectado por Bablot, por una planta reformada de profesores acorde con la nueva organización, y que se caracterizó, entre otros, por los siguientes aspectos:

- Implicó un incremento del 50% en el número de sus asignaturas
- La clase de solfeo fue apoyada por la de Teoría Musical y Nociones preliminares de Armonía.
- La clase de Canto Coral se dividió en tres variantes.
- La clase de Canto superior contempló aspectos de anatomía, fisiología e higiene para la voz.
- Se introdujo la clase de acompañamiento en lo correspondiente al piano y violín.
- Se reinstalaron las clases de Estética e Historia de la música y biografía de sus hombres célebres.
- En la clase del Oboe se incluyó la enseñanza del Fagot.
- Se reinstaló la clase de Acústica y fonografía.
- Se crearon las materias de Música de Cámara y Gráfica Musical.
- Se rescataron de la supresión las clases de francés e italiano.
- Finalmente, hubo también un aumento de profesores en la planta de la institución.

⁶⁷ *La educación pública en México a través... op. cit.*, p. 24

⁶⁸ “Alfredo Bablot a Joaquín Baranda”, AGN, IPBA, caja 59, exp. 68.

A continuación, se presenta la estructura académica y administrativa que fue aprobada por el Poder Ejecutivo y cuya publicación se dio en el Diario Oficial de la Federación, con lo cual, es posible observar que del proyecto original, las diferencias que se dieron fueron las siguientes:

- No figuran las clases de Arpa, Órgano y Declamación Lírica.
- Las enseñanzas del Oboe y del Fagot terminaron integradas en una materia.
- La clase de Saxofones no se instituyó aún, figurando sólo la de Clarinete y sus congéneres.
- De igual manera, los aerófonos de reciente creación no fueron implantados como asignatura independiente.
- No se contempló la asignatura de los instrumentos de percusión, ni las clases de Música Religiosa, Sinfónica, de Armonía ni Conjuntos vocales e instrumentales, quedando establecida sólo la de Música de Cámara.

**Estructura académica y planta docente del
Conservatorio Nacional de Música (1883)**

Teoría musical y nociones preliminares de armonía	Luz Oropeza
Teoría musical y nociones preliminares de armonía	Felipe Larios
Solfeo para señoritas	Dolores Couto
Solfeo	Luz Reynoso
Solfeo	José de Jesús León
Solfeo	Lauro Beristáin
Canto coral a voces solas (orfeón mixto)	José María Careaga
Canto coral a voces solas (orfeón popular)	José C. Camacho
Canto coral con acompañamiento	Julio Ituarte
Canto superior y vocalización y nociones de la Anatomía, Fisiología e Higiene de los órganos de la voz	Enrique Testa
Piano	Josefina D. Barroso
Piano	Antonio Carrasco
Piano	Francisco Contreras
Piano	Tiburcio Contreras

Piano	Melesio Morales
Piano (repetidor)	Felipe Covarrubias
Piano y acompañamiento	Julio Ituarte
Violín	Eusebio Delgado
Violín	Luis G. Morán
Violín (repetidor)	Pedro Manzano
Violín y viola	Pablo Sánchez
Violonchelo	Gustavo Guichenné
Contrabajo	Francisco Bustamante
Flauta	Mariano Jiménez
Oboe y fagot	Ignacio Cázares
Clarinete y sus congéneres	Agustín Manríquez
Trompa	Carlos Laugier
Instrumentos de latón en general	Cristóbal Reyes
Armonía, contrapunto y composición	Melesio Morales
Estética teórica y aplicada.	
Historia de la música y biografía de sus hombres célebres	Alfredo Bablot
Acústica y fonografía	Francisco Ortega y F.
Música de cámara	Gustavo Guichenné
Gráfica musical	Eulalia Ciprés
Lengua francesa	Luis Reboulet
Lengua italiana	José del Pozzo

Sección Administrativa

Director	Alfredo Bablot
Secretario	(no lo indica)
Escribiente de la secretaría	Francisco Javier Andrade
Miembros del consejo	Melesio Morales, Cristóbal Reyes Julio Ituarte Francisco Contreras Gustavo Guichenné
Inspector de clases	Guadalupe Inclán

Inspector ayudante	Francisco Javier Andrade
Inspectora de alumnas	Eleuteria Suárez
Inspectora ayudante	María de Jesús Portugal
Inspectora	Vicenta Calderón
Bibliotecario	Maximino Valle
Mayordomo	Manuel Beristáin
Copiante	José Pasten ⁶⁹

Por otra parte, cabe apuntar que en menos de un lustro, la mayoría de las materias omitidas en 1883 fueron incorporadas en el *currículum* conservatorio, lo que permite suponer que, originalmente, fue la falta del profesor especializado lo que impidió su inserción al momento de aplicarse el nuevo plan, pues conforme a los datos correspondientes al anexo relativo a la base de docentes que laboraron en la institución, es posible detectar que tales cátedras fueron cubiertas al poco tiempo. En el mismo año de 1883, fue dado de alta Juan Curty como maestro de Arpa; en 1884, separadas las clases de Oboe y Corno Inglés de la de Fagot, quedaron al frente de ellas, respectivamente, Oscar Reine e Ignacio Cázares; en 1885, se nombró a Encarnación Payén para establecer la clase de Instrumentos de Sax, y en 1886, Carlos J. Meneses fundó la respectiva de Órgano; esto sin contar, que aparentemente poco tiempo después figuró también la materia de Salterio, a cargo de Apolonio Arias, maestro de varias materias en la institución. No obstante, para 1889 el cuerpo docente presentó una mayor vinculación con la estructura original de estudios que se pretendió establecer en 1883, a saber:

Cuerpo Docente

Teoría Musical	Luz Oropeza
Teoría Musical	Maximiano Valle
Solfeo	José León
Solfeo	Lauro Beristáin
Solfeo	Guadalupe Vallejo
Solfeo	Luz Reynoso
Canto Coral	José Camacho

⁶⁹ Morales, M. “Establecimientos musicales ...” *op. cit.*, en *Melesio Morales (1838-1908)*, *op. cit.*, p. 37.

Orfeón Popular	Ricardo Lodoza
Canto Coral	Ignacio Solares
Canto Superior	Vincenzo Quintilli Leoni
Piano	Melesio Morales
Piano	Juan Contreras
Piano	Antonio Carrasco
Piano	Carlos Meneses
Piano	Josefina Barroso
Piano acompañante	Juanco Contreras
Piano repetidor	Emilia Mallet
Violín	José Rivas
Violín	Pedro Manzano
Violín repetidor	Alberto Amaya
Cello	Rafael Salcido
Contrabajo	Angel Cmpillo
Arpa	Alfonso Scotti
Flauta	Librado Suárez
Fagot	Ignacio Cázares
Oboe	Jesús Desachy
Instrumentos de Sax	José de las Piedras y Aportela
Clarinete	Agustín Manríquez
Trompa	Arturo Rocha
Instrumentos de Latón	Francisco Fuenlabrada
Armonía	Melesio Morales
Estética	Alfredo Bablot
Auxiliar de Armonía	Delfina Mancera
Acústica	Francisco Ortega
Música de Cámara	Pedro Manzano
Gráfica	Eulalia Ciprés
Francés	Julio Leautier
Italiano	Alejandro Greco
Órgano	Carlos Meneses
Acompañamiento al piano	C. Ruíz ⁷⁰

⁷⁰ AHCNM, Indiferente, 1889. En dicho año, los miembros integrantes de la Mesa Directiva del Conservatorio bajo la presidencia de Alfredo Bablot fueron los maestros: José Rivas

En ese sentido, tenía toda la razón el Presidente Porfirio Díaz cuando, en el año de 1884 y ante los avances implementados en la institución, afirmaba en su informe correspondiente al cuatrienio 1884-1888: “Ejemplo de notable progreso en el cultivo de las bellas artes, ofrece el Conservatorio Nacional de Música y la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, establecimientos indispensables en un pueblo que tanto se distingue por sus aptitudes artísticas, como de ello tienen dadas numerosas y satisfactorias pruebas”.⁷¹ Con tal afirmación, se reconocía la gran labor desarrollada por la administración de Bablot en el Conservatorio a dieciocho años de su fundación.

La Orquesta del Conservatorio Nacional

Otra de las acciones fundamentales que realizó Bablot al frente del Conservatorio, fue la de haber fundado, en el mismo año en que ocupó la dirección, la Orquesta del Conservatorio Nacional (1882), organización a la que dio un reglamento y veló porque su desarrollo beneficiara tanto a maestros como a los alumnos más aventajados.

En ella tomaron parte miembros de las dos orquestas que se habían integrado desde sus primeros momentos a la institución educativa, es decir, la de Santa Cecilia y de la Ópera, a la par que un importante grupo de aficionados distinguidos. Por otro lado, se dispuso que intervinieran en su conducción los maestros más aptos del establecimiento en dicha especialidad, auxiliados de los directores destacados de orquestas particulares y militares, de orfeones instrumentales o vocales y asociaciones filarmónicas, en aras de realizar magnos festivales artísticos como los que se acostumbraban en Europa y

(vicepresidente), Cristóbal Reyes, Alberto Amaya, Francisco Ortega, Pablo Zayas, Jesús Dessachy y Pedro Manzano (vocales), Manuel S. Morán (secretario), Maximiano Valle (prosecretario) y Severiano Arce (archivero). Así mismo, la Planta Administrativa igualmente presentó incrementos: Alfredo Bablot (director), Rafael Bablot y Manuel Otea (escribientes de la dirección), Maximiano Valle (bibliotecario), Alberto Lozano (escribiente de la Mayordomía, Manuel Barrera (prefecto), Pablo Cerrillo (celador), Eleuteria Sánchez (inspectora), Vicenta Calderón y María Portugal (celadoras), Manuel Pasten y Severiano Arce (copiantes de música), Leandro Urquiola (afinador) y Herculano Sánchez (portero).

⁷¹ *La educación pública en México a través... op. cit.*, p. 37.

Norteamérica, en los que intervenían varios miles de instrumentistas y coristas a la vez.⁷²

Era evidente que en aquellos años México estaba muy distante de los 4,500 teatros que existían en los Estados Unidos de Norteamérica y de los 162 millones de dólares que en dicho país se erogaban para solventar cuarenta semanas de temporada anual artística, pero se esperaba que a los elementos de la capital, se pudieran agregar los de algunos estados de la República para realizar presentaciones artísticas memorables. Este hecho constituía la única base para augurar el advenimiento del día, en el que orquestas, alumnos y profesores particulares, músicos de la milicia, orfeones nacionales y extranjeros, aficionados, alumnos de escuelas públicas y antiguos miembros de la Sociedad Filarmónica, conjuntaran sus esfuerzos en festivales comunes, en el afán por enaltecer y difundir la obra musical de alto reconocimiento artístico tanto en México como en el extranjero.

Con tales objetivos se creó la Orquesta del Conservatorio, que fue principalmente impulsada bajo las conducciones de Melesio Morales y de José Rivas. No obstante, a decir del primero, “esta corporación, lo mismo que el orfeón popular, jamás fue subvencionada y sirvió gratis al establecimiento durante mucho tiempo, disolviéndose al fin por falta de aliento”.⁷³

Avances de Organología Musical en la Institución

Independientemente de la extrema importancia que otorgó Bablot al proyecto de reformas educativas para la inserción de nuevas cátedras a fin de robustecer la enseñanza de los diversos instrumentos musicales, especialmente por lo referente a diversificar y profundizar el aprendizaje de los instrumentos que no formaban parte del repertorio organológico musical

⁷² Herrera y Ogazón, A. *op. cit.*, pp. 59-61. Entre los directores que actuaron al frente de dicha orquesta se contaron: Melesio Morales, José Rivas, Luis G. Morán, Pedro L. Manzano, Julio Ituarte, Félix Sauvinet, Eusebio Delgado, Cristóbal Reyes, Lauro Beristáin, Arturo Aguirre, Apolonio Arias, Ricardo Lodoza y Carlos J. Meneses. Baqueiro Foster, Gerónimo. “La Música”, en *México, 50 años de Revolución. IV. La Cultura, México*, FCE, 1962, p. 457.

⁷³ “Reseña que leyó a sus amigos el maestro Melesio Morales en la celebración de sus bodas de oro y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio”, Separata de *El Tiempo*, México, 1907, en *Melesio Morales (1838-1908)*, *op. cit.*, p. 158.

tradicional, como eran todos los correspondientes a los inventos y estudios de Adolfo Sax, de igual manera se preocupó por un aspecto hasta entonces no atendido por la comunidad nacional de músicos. Es decir, el concerniente a la uniformidad tonal entre los distintos instrumentos, cuestión que al no ser atendida, provocaba que al conjuntarse varios de ellos al mismo tiempo, ya fuera en grupos reducidos de cámara o bien en orquestas de distintos tipos y tamaños, el efecto sonoro producido no generaba los resultados previstos originalmente. De tal forma, en casi todos los teatros, orquestas, bandas militares, y aún en los propios hogares, se hacía necesario —mucho más que en la actualidad— que los instrumentistas previamente se afinaran antes de ejecutar cualquier obra, a riesgo de generar confusiones sonoras.

Este fenómeno lo causaba primordialmente el hecho de que sólo contados instrumentos estaban afinados a la misma altura, por lo que se emitían sonidos de notas que aunque iguales, con las ligeras variaciones en la frecuencia que presentaban, provocaban en el público disonancias que llegaban a la desafinación. En Europa este fenómeno había sido ya resuelto, pero en el medio mexicano aún no se había atendido; máxime que cuando se alternaban instrumentos antiguos con modernos, tanto por sus innovaciones como por las propias características de fabricación, las diferencias eran notorias y por demás molestas.

Bablot subrayaba este hecho, pues consideraba irrelevante que el Gobierno Federal favoreciera la compra de instrumentos musicales para la institución, si antes no se corregía la cuestión de la afinación organológica; poco importaría que la escuela contara con una orquesta y que sus alumnos fueran avezados, si especialmente entre los aerófonos de ella no había una correcta y homogénea afinación. En este marco, el problema se centraba en la cuestión del “diapasón”.⁷⁴

Para Bablot la referencia-tipo, la constituía la nota la, índice 3, con 880 vibraciones por segundo,⁷⁵ por cuyo rasero se habían detectado diferencias

⁷⁴ Diapasón denomina al tenedor de acero de dos dientes usado como norma de la tonalidad con el objeto de ajustar los instrumentos a la misma altura que éste produce. inventado a principios del siglo XVIII, en la actualidad la norma internacional ha impuesto que los diapasones se construyan para generar la nota LA con 440 vibraciones por segundo. Michael, D. *Diccionario Harvard...*, op. cit., p. 145.

⁷⁵ Las 880 vibraciones por segundo, producían la misma nota LA empleada en la actualidad, pero en una octava superior.

sonoras entre instrumentos que variaban desde 1/10 a 9/10 entre sus respectivos sonidos, por lo que afirmaba:

Esta anomalía sería verdaderamente inexplicable en un Conservatorio de Música, si no proviniera acaso de que intervinieron distintas personas en distintas épocas, en la compra de algunos de esos instrumentos y no atendieron a la condición indispensable de la uniformidad del tono, y también de que otros varios fueron ofrecidos a la Sociedad Filarmónica por donadores que incurrieron en la misma inadvertencia.⁷⁶

Así, Bablot informaba al Supremo Gobierno de la necesidad de adquirir instrumentos nuevos que estuvieran adaptados a un mismo tipo sonoro, lo que contribuiría a adoptar en la institución un diapasón “único e invariable”.⁷⁷

Más aún, advertía que anteriormente, en distintos países los gobiernos se habían visto en la necesidad de fijar las vibraciones correspondientes a un diapasón legal para homogeneizar la ejecución instrumental, ya que en Europa, la tendencia física y aún de los propios fabricantes, era que los diapasones gradualmente ascendieran de tono —lo que en el caso de los constructores se explicaba porque en tanto más agudo era el tono de los instrumentos, más brillante era su timbre—, pero ello provocaba distintos problemas, especialmente para los cantantes que, para ajustarse a sus acompañantes, se veían en la necesidad de forzar en exceso sus aparatos de fonación. Las opiniones de estudiosos y científicos como Helmholtz, Radau, Guillemin, Rambuysson, Manal, Chladni y Kunz, confirmaban este hecho.⁷⁸

⁷⁶ Bablot, A. *op. cit.*, ff., 108r-v.

⁷⁷ *Ibidem*, f. 108v.

⁷⁸ De estos científicos, se podrían citar los casos destacados de Friedrich R. Helmholtz (1821-1894), físico y fisiólogo creador del oftalmoscopio y autor de la fórmula de la termodinámica o “función de Helmholtz”, aportó en el campo de la acústica el “resonador” con el fin de analizar los sonidos, de modo que la frecuencia de vibración característica de su aparato, habría de manifestarse cuando el sonido por éste percibido, fuera de una frecuencia igual a la de él. *Diccionario Enciclopédico Salvat Universal*, vol. 11, *op. cit.*, p. 268. E. F. Chladni (1756-1827) a quien se debe la creación del copólogo clavicilindro, esto es, un instrumento de teclado cuyos macillos, colocados en un cilindro movido con un pedal, hacían vibrar láminas de cristal que las teclas bajaban. Y de Kunz, de origen checo, quien ideó un piano con caños como el órgano en 1791. Zanolli, U. *Organología...*, *op. cit.*, pp. 274 y 324.

“La reforma del diapasón se ligaba pues, íntimamente con el presente y el provenir de la música vocal”.⁷⁹ Más aún, los trompetistas, cornistas y ejecutantes del pistón,⁸⁰ en ocasiones no podían dar ya ciertas notas, justamente por el ascenso imperceptible del tono sonoro, de manera que cuando arribaban partituras orquestales del extranjero, los que las habían apreciado en Europa, las desconocían en México, puesto que aquí se interpretaban a partir de las posibilidades organológicas antiguas, cuando que las obras generalmente habían sido pensadas en otro tipo de instrumentos y a partir de otras posibilidades sonoras.

En vista de lo anterior, y ante la importancia indiscutible y vital para el desarrollo de la ejecución instrumental en México, Bablot pidió al Secretario de Justicia e Instrucción Pública que, “en vez de comprarse en la plaza, como hasta ahora se ha acostumbrado”,⁸¹ el repertorio de instrumentos musicales, se mandara “traer de Europa, sin intervención de terceras personas”, pero con “la economía del valor de compra directa a los fabricantes”. Además, en aquel continente, los estudios en este campo habían demostrado que los tonos musicales, desde la época de Lully, Stradella y Scarlatti, habían sido elevados considerablemente a la fecha.⁸²

Por último, para lograr una solución más definitiva y productiva para el arte musical en general, pedía al Gobierno:

- La adopción de un diapasón único, conforme a la temperatura media de 15.8 grados centígrados que produce el la.
- Su adopción obligatoria en el Conservatorio, bandas, escuelas nacionales y municipales del Distrito Federal y del Territorio de Baja California.

⁷⁹ *Ibíd.*, f. 111r.

⁸⁰ Nombre dado por los franceses al *fiscorno pequeño*, en *mi bemol*, perteneciente a la familia de los *saxhorn*. Zanolli, U. *Organología...*, *op. cit.*, p. 287.

⁸¹ Bablot, A. *op. cit.*, f. 114r.

⁸² Al respecto, comentaba la interesante variación entre las frecuencias que se presentaba al ejecutar distintos instrumentos la misma nota. Por ejemplo, decía, en 1700 la diferencia podía tener un rango de 40 vibraciones por segundo en la misma nota emitida por dos instrumentos distintos. A finales del siglo XVIII, las vibraciones de un *la* podían ir de 820 a 850, cuestión que en 1833 Francia había intentado corregir al encontrar dos tipos de diapasones en la Orquesta del Teatro Real de la Ópera, uno de 853 y otro de 870, en tanto que en el propio Conservatorio de París, lo tenían de 881 vibraciones por segundo. *Ibidem*, ff. 115v-116v.

- La construcción de dos diapasones oficiales, uno a depositar en la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, y el otro en el Conservatorio.
- La uniformación de su empleo, que vendría en enero de 1884 para el Conservatorio Nacional de Música y escuelas nacionales y municipales referidas, y en enero de 1885, con las agrupaciones y bandas militares del Ejército Federal.⁸³

Por otra parte, hacia 1882 el repertorio de instrumentos con que contaba el Conservatorio era insuficiente. De trece pianos que se tenían en existencia, sólo dos estaban en buenas condiciones, siendo uno de ellos de marca Steinway, todavía de los instrumentos que había adquirido la Sociedad Filarmónica Mexicana (1865-1876), pero el valor en conjunto de ellos era mínimo, pues era mucho más alto el precio de las reparaciones que requerían que el costo de los propios instrumentos en tales condiciones.

Por lo que respecta al resto de instrumentos, la escuela tenía 63 unidades, de las cuales 14 no requerían reparación, 4 eran trompetas nunca usadas, 24 necesitaban mínimas composturas o cierto accesorios, 18 debían ser sometidos a importantes reparaciones y 7 simplemente no podían usarse más, según se evidencia del siguiente cuadro:

Clase de instrumento	Número	En buen estado	Requiere reparación	En mal estado	Inservible
Violines para niños	10			9	1
Violas	6	1	2	3	
Violonchelos	2	1	1		
Contrabajos	3	1	2		
Flautas	2		2		
Oboes	4		3		1

⁸³ *Ibid.*, ff. 118v-119r. El importante adelanto que en dicha materia realizó Bablot, habría de servir de base a los trabajos de la comisión de maestros conservatorianos que en 1904, por encargo de la Subsecretaría de Instrucción Pública, elaboraron el dictamen para establecer el “Diapasón normal” obligatorio para las distintas orquestas oficiales. Tales maestros fueron Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses, Nabor Vázquez, Arturo Rocha y Apolonio Arias. Romero, Jesús C. *Efemérides de la música mexicana*, vol. 1, México, Cenidim, 1993, p. 159.

Clarinetes	7	1	5		1
Fagotes	3		3		
Saxofón	1		1		
Cornetines de pistón	3				3
Trompas	8	2		6	
Trompetas	4	4			
Saxhorns	5	1	3		1
Trombones	3	2	1		
Oficleides	2	1	1		
TOTALES	63	14	24	18	7 ⁸⁴

Por ello, se elaboró un listado con los instrumentos que deberían ser adquiridos para la institución y cuya consignación se proponía quedara a cargo de la Secretaría de Instrucción Pública, petición que fue formulada en los siguientes términos, al solicitarse:

10 pianos verticales Pleyel o Steinway con encordaduras de reposición, taburetes y demás accesorios	\$ 4,000
2 arpas de pedales Erard de Londres	\$ 1,400
1 órgano armonium de registros completos	\$ 400
10 violines para niño	\$ 50
20 violines para adulto	\$ 240
6 violas	\$ 120
8 violonchelos	\$ 320
6 contrabajos	\$ 360
12 clarinetes de los sistemas de Boehm y Romero	\$ 720
10 flautas de anillos de Boehm	\$ 550
3 octavinos	\$ 30
6 obes	\$ 240
6 fagotes y contrafagotes de 15 llaves	\$ 450
12 cornetas de pistón de lámina doble, en Fa y Mi bemol	\$ 300
2 trompetas de 3 pistones en Fa y Mi bemol	\$ 50

⁸⁴ Bablot, A. *op. cit.*, f. 121 v.

8 cornos de armonía de 10 tonos	\$ 320
4 trompas naturales	\$ 160
2 neotrompas	\$ 100
4 altos en Mi bemol	\$ 120
4 barítonos	\$ 160
4 bajos en Si bemol	\$ 200
4 contrabajos de latón en Si bemol	\$ 240
4 en Mi bemol	\$ 240
6 trombones de émbolos	\$ 108
4 trombones de caña con pabellón delantero	\$ 100
4 oficleides de 10 llaves	\$ 88
4 tubas	\$ 240
6 juegos de Sax	\$ 1,800
1 juego de timbales planos, sistema de sax	\$ 125
1 carrillón de octava cromática	\$ 56
1 gran caja de cuerdas con accesorios	\$ 32
1 tambor plano de cuerdas	\$ 18
1 juego de platillos de Esmirna	\$ 20
1 triángulo de acero	\$ 3
4 helicones	\$ 120
4 saxotrombas	\$ 200
8 sarrusófonos	\$ 320
4 eufonios	\$ 180
2 clarifones	\$ 80

T O T A L

\$ 14,460⁸⁵

Era evidente la importancia que tenía para la institución el hecho de poder adquirir pianos y cordófonos de arco nuevos, pero al mismo tiempo, destacaba el inusitado interés por dotar a la institución de todo tipo de aerófonos, no sólo los tradicionales, sino también de todos aquellos necesarios para la conformación de bandas militares sofisticadas y con los más recientes adelantos en organología.

⁸⁵ *Ibidem*, ff. 122v-125r.

Asimismo, se pedía un fondo fijo para adquirir instrumentos y música impresa para los alumnos, equivalente a \$ 3,000 pesos; diversos accesorios (cuerdas, cordales, tudeles, embocaduras, sordinas, clavijas, arcos, metrónomos, diapasones, caballetes) por \$ 200 pesos; empaques, fletes de tierra y mar, seguro marítimo y gastos menores por \$ 1,000 pesos, y la compostura del arpa del Conservatorio por \$ 200 pesos. Este desembolso de \$ 18,860 pesos, al que se sumarían otros \$ 10,000 pesos para enviar a Europa a 8 profesores y un comisionado, se decía, habría de realizarse por una sola vez, pero de lograrse, era seguro que “el Conservatorio Nacional de Música, reorganizado en su sistema docente, estará montado bajo un pie comparable al que guardan los buenos establecimientos de la misma clase en el exterior”.⁸⁶

Sólo así sería posible que la escuela se abasteciera de instrumentos, pues de otra forma, los sumamente altos impuestos que debían pagarse al Erario Federal, impedirían cualquier acción en dicho sentido. Prueba de ello era el considerar que desde 1879 a 1881, se habían erogado, tan sólo de gravámenes por internación de accesorios musicales por la Aduana de Veracruz, \$ 151,422.78 pesos.

Más aún, por primera vez, aunque fuera sólo por lo que tocaba al mantenimiento de los pianos, se habría de lograr que la escuela contara con un técnico afinador, lo cual pudo lograr tener el plantel conforme el listado de integrantes de la planta administrativa que trabajó durante la gestión de Bablot, entre los cuales se encuentra el nombre de Leandro Urquiola, justamente como afinador de la institución.⁸⁷ Aspecto que generaría el inicio en el Conservatorio de un área hasta entonces desatendida, la curaduría de los instrumentos musicales.

Sobre este rubro, cabe asentar que en el informe presentado ante el titular de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda, correspondiente al año de 1888, Bablot detallaba los avances organológicos que presentaba la institución, pues en dicho año, además de cinco pianos: cuatro nuevos de marca Rordorf y Cía., de Zurich, y uno de cola, usado, de marca Erard, se habían adquirido “varios instrumentos de arco y de aliento con sus correspondien-

⁸⁶ *Ibidem.*, f. 125r.

⁸⁷ *Cfr.* nota 11.

tes accesorios, métodos, estudios, ejercicios, libros y diversas publicaciones para la biblioteca y uso del establecimiento”.⁸⁸

Asimismo, se notificaba el nacimiento de una nueva agrupación musical, la orquesta típica mexicana “Anáhuac”, integrada por sesenta ejecutantes, para la que había sido necesario también invertir en su abastecimiento instrumental, y cuyo debut tuvo lugar en el “concierto oficial que, como tiene costumbre, dedicó el plantel a los señores Presidente de la República y Secretario de Justicia e Instrucción Pública al fin del año escolar”,⁸⁹ y hacía referencia de la invitación de que había sido objeto la orquesta de la institución, formulada por el Ayuntamiento capitalino, para participar con motivo de la Exposición de Floricultura en la Alameda Central.

Por último, es necesario apuntar que en el proyecto de 1883 se incluyó también un aspecto a considerar por las autoridades, en el ánimo porque la aplicación del referido Plan de Estudios tuviera mayor éxito, esto es, el referente a los espacios materiales de la escuela, dado que además de faltar salones para el desarrollo de las actividades propias de la escuela, el hecho de que se incluyeran más clases y se fomentara la participación de nuevos sectores en la vida conservatoriana, implicaba la necesidad de realizar ajustes arquitectónicos para optimizar la funcionalidad del edificio que ocupaba de dos plantas el Conservatorio, y que a finales de 1882 presentaba un panorama similar al descrito a continuación:

En la escuela

Existen dos departamentos; una planta baja y una planta alta. La planta baja consta de lo siguiente: 1 pieza a la entrada del zaguán, y lado derecho, ocupada por el portero; 2 piezas, una de ellas debajo de la escalera que sirven de habitación a los mozos de oficio y de aseo; el teatro, entre cuyas dependencias hay una pieza en que trabaja el copiante de música; la capilla que comunica con el vestíbulo del teatro y mira al Oriente; 1 bodega con un tapanco, oscura y húmeda; 1 pieza en que se da, por la noche, la clase de instrumentos de latón; 1 pieza para la Mayordomía; 2 piezas amplias, con buena luz, que ven al norte por la fachada lateral y que ocupa la oficina del “Diario de los Debates”....En la

⁸⁸ “Alfredo Bablot a Joaquín Baranda”, AGN, IPBA, caja 61, exp. 1.

⁸⁹ *Ibidem*.

planta alta existen; 3 piezas para la Dirección, la Secretaría y el Bibliotecario, y la sala de Juntas y recepción, 5 piezas para habitaciones de la Inspectora y una celadora; 8 piezas para clases.⁹⁰

Con ello, se pretendía que se aportaran diversos recursos para realizar demoliciones, uniones y divisiones en las distintas piezas del inmueble, especialmente ante el hecho de que habrían de ingresar más integrantes para los diversos orfeones de la escuela, conjuntos de música militar y de cámara.

Finalmente, debido a la insistencia de Bablot ante el Gobierno Federal sobre el particular, se encomendó al arquitecto de Palacio Nacional, Ramón Agea, la elaboración de un proyecto que resarciera este problema. No era para menos, a casi dos décadas de su fundación, el Conservatorio contaba con cerca de 2,000 alumnos, es decir, había aumentado 20 veces desde el año de su creación, y las prácticas de las clases grupales no podían celebrarse en un lugar apropiado para el número de concurrentes. Por tal motivo, los dos factores que el director consideraba contribuirían a mitigar el problema eran: la reubicación de la administración del salón denominado del “Diario de los Debates” que ocupaba la Secretaría de Gobernación y la reparación prometida de la capilla de la ex-Universidad.⁹¹ Así, el presidente Díaz autorizó, en octubre de dicho año, las reparaciones de la citada capilla.

Contar con este nuevo espacio, habría de permitir un lustro después, que pudieran realizarse innovaciones importantes para las clases de conjuntos, al facilitar para ello la presentación de obras “concertantes en pianos a 20 manos combinadas con grande orquesta”, así como la implementación de certámenes públicos en las diversas áreas académicas.⁹²

⁹⁰ Bablot, A. *ob. cit.*, ff. 37r-38r.

⁹¹ “Bablot al Subsecretario de Instrucción”, 7 de julio de 1884. AGN, IPBA, caja 59, exp. 77.

⁹² “Bablot a Joaquín Baranda”, 10-abril-1889, AGN, IPBA, caja 61, exp. 1

3. Últimas Reformas Curriculares del siglo XIX

El apoyo generalizado que brindó el Presidente Porfirio Díaz a lo largo de su mandato a los distintos sectores educativos y culturales de la sociedad, contribuyó de manera destacada en el adelanto de las diversas manifestaciones artísticas mediante la implementación de distintas acciones. No sólo promovió la celebración de ricas y continuas temporadas operísticas a cargo de compañías extranjeras; fomentó también y de manera decidida el apoyo a los diversos planteles educativos encargados de la enseñanza del arte a través de una constante revisión de los planes y programas de estudio y a través del apoyo material a dichas instituciones y sus respectivos cuerpos docentes y, al mismo tiempo, facilitó el envío de alumnos pensionados a distintas partes de Europa con el fin de que perfeccionaran sus estudios en aras de contribuir a un intercambio académico que incidiera en alcanzar mayores niveles de calidad y profesionalismo.

Tales actividades fueron así, la prueba más evidente de que en todo momento se había tendido a internacionalizar el panorama artístico; resultaba claro que una de las metas del régimen era lograr que México se aproximara a los esquemas artísticos vigentes en el Viejo Mundo. Ahora bien, aun cuando a lo largo del último cuarto del siglo XVIII y durante el siglo XIX había sobresalido una tendencia italianizante en el ámbito musical, específicamente dentro del género operístico, con la llegada de Díaz al poder, decididamente se produjo una reorientación en dicho sentido, prevaleciendo entonces la influencia francesa en el campo del arte y de la cultura en general.

Así, la ciudad de París, se convirtió en el nuevo centro de atención, la capital de la cultura, la ciudad que atrajo a todos los ojos, a todas las tendencias y corrientes del orbe artístico mexicano que se aproximaba a traspasar hacia la nueva centuria: el siglo XX. Prueba de ello fue la incorporación de distintas características de la enseñanza musical artística francesa al proyecto educativo conservatorio de 1883 y, posteriormente, la encomienda que hizo el Gobierno mexicano al propio Bابلot, que desde 1886 figuraba como representante de los académicos del Conservatorio ante la Junta Directiva de Instrucción Pública.⁹³ de asistir a la Exposición de París en 1889, entre

⁹³ “Bابلot a Joaquín Baranda”, 17 de agosto de 1886, AGN, IPBA, C. 60, exp. 3.

otros motivos, para enviar noticias sobre las bibliotecas, museos o sociedades científicas con que contaba el Viejo Continente para fomentar en el país el intercambio científico y cultural.⁹⁴

Arribo de José Rivas a la Dirección

A raíz de la partida de Bablot, en un viaje que habría de durar varios meses, se designó como director interino al maestro de violín, José Rivas (1889-1891), quien en el afán por estimular la música instrumental formó la “Sociedad de Conciertos del Conservatorio”.

La Sociedad de Conciertos del Conservatorio

El objetivo era que, contando la escuela con su propia orquesta, esta organización instrumental, pudiera llevar a cabo con el mayor profesionalismo, una serie de acciones tendientes a fomentar la vida musical dentro del contexto de la sociedad mexicana; es decir, no sólo promover este género en las aulas de la institución, sino servir de guía para la proyección artística conservatoriana mediante participaciones en los actos trascendentales de la política del país. Sus bases de creación fueron las siguientes:

Primera. La asociación se formará de los miembros de la Orquesta del Conservatorio y de sus alumnos solistas, tanto instrumentistas como cantantes.

Segunda. Dará anualmente por su cuenta y riesgo una serie de grandes conciertos públicos y de paga.

Tercera. Los productos de estos conciertos se dividirán entre los ejecutantes en la proporción que determine un reglamento excepcional y formado por una comisión ad hoc nombrada por los interesados y aprobada en Junta General, y entre la asociación mutualista de socorros mutuos que los mismos establezcan.

Cuarta. La “Sociedad de Conciertos del Conservatorio”, como parte integrante del plantel, tendrá a su cargo y gratuitamente la parte musical de

⁹⁴ AHCNM, Indiferente, 1889.

las funciones oficiales que determine el Supremo Gobierno, como son el concierto anual del 15 de septiembre y el acto solemne de la distribución de premios a los alumnos de las escuelas nacionales.

Quinta. Cada año dará un concierto de caridad para algún objeto de beneficencia, recibiendo por única remuneración la mitad de los productos netos de dicho concierto.⁹⁵

Contar con semejante agrupación favorecería la presentación de las mejores obras musicales, tanto mexicanas como extranjeras, por lo que la dirección del plantel se comprometió a ofrecer lo que tuviera a su disposición al conjunto de artistas nacionales contemporáneos conforme al reglamento de la asociación referida, en aras de contribuir a la realización de un trabajo “hermoso y lucrativo para su beneficio y también para el progreso y perfeccionamiento del arte mexicano, que tan grandes y potentes beneficios debe al Supremo Gobierno de la Nación”. Para ello se habría de contar además, con un teatro que llenara las condiciones acústicas propicias para favorecer “al porvenir y bienestar social de los artistas” que el Conservatorio habría de formar.⁹⁶

A principios de agosto de 1889, se proyectó organizar una serie de conciertos, lo que requirió de la formación de una comisión que se pusiera en contacto con la esposa del Presidente Díaz, Carmen Romero Rubio, y con Joaquín Baranda, con el objeto de obtener de estos destacados personajes el apoyo gubernamental y material necesario para esta iniciativa.⁹⁷

El primer concierto de esta agrupación, tuvo lugar el 26 de agosto de aquel año, al respecto del cual, cabe presentar la crónica del mismo que realizara Olavarría y Ferrari:

El programa fue selecto y variado y muy competentes los ejecutantes. Entre los autores de las piezas elegidas figuraron Mandelsohn, Ponchielli, Godefriedoid,

⁹⁵ “José Rivas a Joaquín Baranda”, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, 28-V-89. AHCNM, Carpeta de 1889.

⁹⁶ *Ibidem*. Con motivo de los conciertos que proyectó la Dirección organizar, hubo necesidad de reponer la decoración del teatro, recubrirlo de un resonador acústico y aumentar con una plataforma el escenario, con objeto de que pudiera presentarse en pleno el personal de la orquesta y solistas que tomaron parte en los conciertos. “José Rivas a Joaquín Baranda”, 28-II-1890, AGN, IPBA, c. 61, exp. 1.

⁹⁷ AHCNM, Indiferente, 1889.

Tosti, Beriot, Gabrielli, Beethoven, Verdi, Liszt y Lacombe, y entre los intérpretes, aparte de la magnífica orquesta, estuvieron los Sres. y Sritas. Salvador Espejel, Isabel Obregón, Aurelio Elías, Luis Larraza, Carlos J. Meneses, Concepción Enríquez y Quintilli Leoni.⁹⁸

Sin embargo, no obstante la trascendencia de los dos conciertos que siguieron al anterior, en los que la orquesta interpretó de manera por demás brillante obras tanto del estilo clásico como del romántico, correspondientes respectivamente a Mozart, Donizetti, Wagner y Saint Saëns, se palpaba un hecho lamentable, esto es, la falta de disciplina, la carencia de un interés específico dentro del sentir general de la sociedad mexicana por aproximarse a las manifestaciones orquestales.

Contra todo lo que era de desearse los conciertos estuvieron poco concurridos, a pesar de que no es en verdad necesario mucho público para llenar la pequeña sala del Teatro del Conservatorio: no faltaron, en cambio, aplausos ruidosos y entusiastas ovaciones, pocas veces tan justas y merecidas como entonces. Los conciertos en México no llaman gente, y menos aún si el concierto es de paga, como lo fueron los del Conservatorio. Algunos años después, este retraimiento varió, gracias a varios capitalistas de buen gusto, que no hallaron inconveniente en sacrificar cierta cantidad de dinero en honra y provecho de Maestros y Profesores mexicanos.⁹⁹

Métodos de estudio para las cátedras del Conservatorio

A finales de la década de los años ochenta, el Gobierno de la Federación ordenó incrementar los sueldos de los maestros, lo que le permitió a la mayoría de ellos percibir la cantidad de \$ 602.25 pesos anuales.¹⁰⁰ Por otra parte, cada día era más necesario que la institución pudiera contar con una

⁹⁸ Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, pról. de Salvador Novo, tomo II, 3a ed., México, Porrúa, 1961, pp. 1263-1264.

⁹⁹ Olavarría y Ferrari, E. *op., cit.*, tomo II, p. 1264.

¹⁰⁰ "Presupuesto para 1889-1890", Conservatorio Nacional de Música, 7 de febrero de 1889, AGN, IPBA, caja 61, exp. 2.

guía acerca de los contenidos y materiales teóricos que servían de base a las distintas asignaturas impartidas en el plantel —necesidad que había sido ya expuesta desde varios lustros atrás— sin que se hubiera logrado hasta entonces sistematización alguna a este respecto, aun cuando en el propio proyecto de Bablot se hacía referencia también a este punto. Esta situación, fue subsanada en 1889, a partir de que los catedráticos del Conservatorio, proporcionaron las indicaciones relativas a los materiales y temarios que consideraban adecuados para apoyo de sus respectivas materias, bajo la advertencia de que tales sugerencias metodológicas habrían de quedar “a la discreción del maestro, de acuerdo con la Junta de profesores y el Director, [con objeto de] señalar las lecciones sustanciales y progresivas que en cada método deben estudiar sus discípulos”.¹⁰¹

A continuación, se presenta una muestra de los referidos lineamientos programáticos que para las cátedras impartidas en el Conservatorio propusieron algunos de sus respectivos maestros durante el segundo semestre del año de 1889:

Para canto:

1º año.-

Tratado de la Enseñanza del Canto

Para soprano, soprano spinto y tenor: Método de Bordogni

Para mezzosoprano, contralto y barítono: Método de Concone

Para bajo cantante y profundo:

Método de Perm

2º año.-

Para todas las voces: Método de Busti

3º año.-

Para soprano, sopranino y mezzosoprano:

Método de Lamperti

Para tenor y barítono: Método de García

Para bajo cantante y profundo: Método de Lablasse

¹⁰¹ Bablot, A. *op. cit.*, ff. 134v-135r.

	4° año.- Estudios de perfeccionamiento de Donizzeti, Rominii y Bellini, conforme a las respectivas voces ¹⁰²
Para canto coral:	<i>Estudios concertantes de Panseron y Concone</i> ¹⁰³
Para chelo:	<i>Método</i> de Lee Método de Bandiob Estudios de Büchler ¹⁰⁴
Para clarinete:	<i>Método</i> de A. Romero Método de J. Beer Estudios característicos de Krakamp ¹⁰⁵
Para composición:	1 Año: Bajo Cifrado.- <i>Método teórico-práctico de Gerli</i> <i>Ejercicios de Fenaroli</i> <i>Ejercicios de Mattei</i>
	2 Año: Armonía y Melodía.- <i>Tratado de Armonía</i> de Reycha <i>Tratado de Armonía</i> de Durand <i>Tratado de la Modulación</i> de Panseron <i>Tratado de Melodía</i> de Eslava

¹⁰² “Propuesta del profesor Quintilii Leoni al Director del CNM”, 26-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹⁰³ “Propuesta del profesor Camacho al Director del CNM”, 31-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹⁰⁴ “Propuesta del profesor Galindo al Director del CNM”, 30-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889

¹⁰⁵

“Propuesta del profesor Manríquez al Director del CNM”, 26-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

3 Año: Instrumentación.-

Tratado teórico-práctico de Berlioz

Tratado teórico-práctico de Eslava

Tratado teórico-práctico de Kastner

Tratado teórico-práctico de Cossoroni

4 Año: Contrapunto y Fuga.-

Tratado de Fetis

Tratado de Alta Composición de Reycha

5 Año: Composición.-

Lecciones Orales del profesor y pruebas prácticas de los alumnos¹⁰⁶

Para contrabajo: *Método* de Bottesini¹⁰⁷

Para fagot: *Método* de Romero

Método de Beer¹⁰⁸

Para flauta: Método de Flauta de Dorus

18 Estudios de Berbiguier

24 Estudios de T. Böhm

6 Estudios de A. Fürstermann

30 Estudios de H. Soussman¹⁰⁹

Para francés: 1º año, común para señoritas y varones:

Gramática de Bescherelle

Traductor francés para lectura y traducción

¹⁰⁶ “Propuesta del profesor Morales al Director del CNM”, 30-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹⁰⁷ “Propuesta del profesor Campillo al Director del CNM”, 30-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹⁰⁸ “Propuesta del profesor Cazares al Secretario del CNM”, 27-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹⁰⁹ “Propuesta del profesor Suárez al Director del CNM”, 23-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

- 2º año, para señoritas:
Gramática de Bescherelle
Moral Práctica para lectura y traducción
- 2º año, para varones:
Gramática de Bescherelle
 Simples lecturas sobre ciencias y artes de Garrigues¹¹⁰
- Para gráfica musical: “Texto oral teórico-práctico” de la propia profesora E. Ciprés¹¹¹
- Para instrumentos de latón: *Corneta Pistón de Arban*
Ofideida de M. de Caussinuis
Trombón de Cañas de Dieppo¹¹²
- Para instrumentos de sax: *Método de Beltrán*¹¹³
- Para italiano: *Grammatica* de Scavia, *Famiglia* de L. del Pozzo y Magaloni (2 vols.)¹¹⁴
- Para música de cámara: obras de Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Schuman, Schubert.¹¹⁵

¹¹⁰ “Propuesta del profesor Leautir al Director del CNM”, 28-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹¹¹ “Propuesta de la profesora Ciprés al Director del CNM”, 26-VIII-89. AHCNM; Indiferente, 1889.

¹¹² “Propuesta del profesor Fuenlabrada al Director del CNM”, 24-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹¹³ “Propuesta del profesor Cazares al Secretario del CNM”, 8-X-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹¹⁴ “Propuesta del profesor Greco al Director del CNM”, 26-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹¹⁵ “Propuesta del profesor Manzano al Director del CNM”, 26-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

Para oboe:	<i>Métodos</i> de Marzo y Brot <i>20 Estudios</i> de L. Veny ¹¹⁶
Para orfeón:	1º año: 1ª y 2ª partes de los <i>Solfeos</i> de Panseron y con no más de 3 o 4 accidentes 2º año: El mismo método, completo, y vocalizaciones difíciles en conjunto ¹¹⁷
Para órgano:	<i>Ejercicios</i> de Guilman ¹¹⁸
Para piano:	<i>Escuela del Pianista</i> de Sigismund Lebert y Louis Stark <i>Escuela del Mecanismo</i> de Le Couppey <i>Gimnasia del Pianista</i> de Guidant <i>Estudios Característicos</i> de Moscheles <i>Estudios</i> de Paganini-Liszt <i>Estudios</i> de Saint-Saëns <i>Estudios</i> de Rubinstein <i>Estudios</i> de Chopin <i>Estudios Trascendentales</i> de Liszt ¹¹⁹
Para sax:	<i>Método</i> de Beltrán ¹²⁰
Para solfeo:	<i>Método</i> de Eslava ¹²¹
Para trompa cromática:	Sistema especial de estudios con el <i>Método de Corneta Pistón</i> de J. B. Arban ¹²²

¹¹⁶ “Propuesta del profesor Desachy al Director del CNM”, 28-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹¹⁷ “Propuesta del profesor Lodoza al Director del CNM”, 23-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹¹⁸ “Propuesta del profesor Morales al Director del CNM”, s/f. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹¹⁹ “Propuesta de los profesores Barrero de Steinmetz, Carrasco, Morales, Contreras y Meneses al Director del CNM”, 31-VIII-89. ahcnm, Indiferente, 1889.

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ “Propuesta de los profesores Reynoso, Vallejo, Beristáin y Solares al Director del CNM”, 23, 26 y 30-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹²² *Ibidem.*

Para trompa natural:	<i>Método</i> para trompa de Gally ¹²³
Para violín:	<i>Método</i> de Carlos Beiro ¹²⁴
Para violín y viola:	<i>Método de violín</i> de Beiro <i>50 Ejercicios diarios</i> de Danela <i>Escuela de las 5 posiciones</i> de Danela <i>36 Estudios</i> de Keiser <i>40 Estudios</i> de Kreutzer <i>36 Estudios</i> de Fiorillo <i>24 Estudios</i> de Rode <i>24 Estudios Clásicos y El Gimnasio</i> de Leonard <i>Antigua Escuela Italiana</i> de Leonard <i>Método para Viola</i> de Cavallini ¹²⁵ <i>40 Estudios</i> de Harel <i>6 Estudios</i> de Witke ¹²⁶

Como podrá en su oportunidad constatarse, con algunas diferencias, pero en línea general los métodos que se emplearon en el Conservatorio prácticamente desde su fundación y hasta las primeras décadas del siglo xx fueron los mismos. En consecuencia, los programas de estudio de las respectivas materias no sufrieron modificaciones determinantes.

Contribuciones a la Profesionalización

¹²³ “Propuesta del profesor Rocha al Secretario del CNM, 24 VIII-89”. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹²⁴ “Propuesta del profesor Amaya al Secretario del CNM, 23-VIII-89”. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹²⁵ “Propuesta del profesor Manzano al Secretario del CNM, 26-VIII-89”. AHCNM, Indiferente, 1889.

¹²⁶ “Propuesta del profesor Rivas al Secretario del CNM”, 20-VIII-89. AHCNM, Indiferente, 1889.

de la Música en el Plan de 1893

Con el arribo de la última década del siglo, nuevos cambios se produjeron en las aulas conservatorianas. A su regreso de Europa, Alfredo Bablot muere y ocupa su lugar, ahora con carácter de director titular, el maestro José Rivas, quien habría de permanecer en el cargo por un lapso de trece años (1893-1906).¹²⁷

Su gestión, no obstante haber sido una de las más largas en la historia de la institución —comparable tan sólo con la de Blas Galindo (1947-1960) como titular— y la más larga si se consideran también los dos años en que fuera director interino del Conservatorio, a diferencia de la de su antecesor Bablot se caracterizó por haber sido escenario de desagradables campañas opositoristas y litigios entre los miembros de la comunidad conservatoriana, cuyas rivalidades musicales llegaron en ocasiones a mostrar actos de notoria violencia, entre cuyas consecuencias se dio la renuncia en 1898 de Carlos J. Meneses a sus cátedras en el plantel. A este respecto, Herrera y Ogazón se lamenta, indicando lo lejos que quedaban los tiempos de la fraternidad artística ante la sorda lucha emanada de todas las miserias personales que sacrificaban el culto por la música. Sin embargo, por otro lado, se caracterizó también por haber sido una época dorada en la producción de talentos artísticos: Julián Carrillo, Alberto Villaseñor, Pedro Luis Ogazón, Joaquín Villalobos, Arturo y Marcos Rocha, Luis G. Saloma y Velino M. Preza, fueron tan sólo algunos de los nombres más destacados de los alumnos con que contó el Conservatorio en ese entonces.¹²⁸

Este hecho, permitió a Baqueiro señalar que, los catorce años de Rivas, sumados a los diez de Bablot, podrían de todos modos considerarse como “el más fecundo cuarto de siglo del establecimiento en cuanto a la profesionalización musical que México ha tenido”, y realmente los hechos así lo demuestran.¹²⁹

Rivas llegó a la dirección del Conservatorio considerando que la institución había tenido, hasta esos momentos, dos épocas principales en cuanto a su organización docente, una que abarcaba de 1866 a 1882, y la segunda

¹²⁷ Rivas tomó posesión de su cargo el 8 de abril de 1893.

¹²⁸ Herrera y Ogazón, A. *op. cit.*, p. 63.

¹²⁹ Baqueiro Foster, G. *op. cit.*, p. 411.

que subsistía desde ese año hasta el momento en que él escribía, es decir, los diez años correspondientes al periodo directivo de Bابلot en los que se habían aportado “muy plausibles resultados al arte nacional”,¹³⁰ puesto que

Del Conservatorio han sido alumnos la mayor parte de las personas que están al frente de nuestro movimiento artístico musical en diversos establecimientos de Instrucción Pública, en el Ejército, en el Teatro, en las Sociedades Privadas, en la Enseñanza particular y también en los Templos.¹³¹

Ciertamente, no sólo se instruía en sus aulas un elevado número de capitalinos, sino que lo hacían también jóvenes provenientes de diversas partes de la República. Por tal motivo, y a tan sólo un mes de haber tomado posesión de su cargo, Rivas se dio a la tarea de proponer un nuevo Plan de Estudios con el que la educación fuera, a su decir, “más y más fructuosa [sic.]”¹³²

Si bien el trascendental Plan de Estudios de Bابلot había aportado notorios avances en la enseñanza musical, el nuevo director consideraba otros factores que lo hacían perfeccionable, como era el hecho de tomar en cuenta para su elaboración, “los adelantos musicales del Arte, las reconocidas dotes musicales de nuestros compatriotas, las necesidades sociales que ha creado el cultivo de dicho arte en la Nación, y los elementos docentes con que el Supremo Gobierno se ha servido dotar a este establecimiento.”¹³³

Asimismo, se planteaba la necesidad de que la aplicación del nuevo plan regularizara los trabajos de la escuela, a fin de optimizar los recursos aportados por la Federación para la realización de su misión educativa. Por ello, pedía únicamente que se destinaran a la institución los fondos necesarios para nombrar a dos profesores nuevos, uno de Gráfica Musical y otro de Declamación con un sueldo anual de \$ 602.25 pesos, y el incremento de \$ 251.85 pesos, respectivamente, a los maestros de Gráfica Musical para señoritas, Acústica y Fonografía y Música de Cámara con objeto de nivelar su sueldo con el resto de los catedráticos del plantel.

¹³⁰ “José Rivas a Joaquín Baranda, Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Mayo 31 de 1893, AGN, IPBA, caja 61, exp. 41, 2v.

¹³¹ *Ibidem*, AGN, IPBA, caja 61, exp. 41, 2v.

¹³² *Ibid.*, AGN, IPBA, caja 61, exp. 41, 3r.

¹³³ *Ibid.*, AGN, IPBA, caja 61, exp. 41, 3r.

De igual manera, notificaba que se había fusionado la materia de Sax en la del Clarinete e instrumentos congéneres, al tiempo que proponía la inclusión oficial de la clase de **Salterio** a cargo del maestro José de las Piedras Aportela —cátedra que anteriormente ocupara Apolonio Arias—. En ese sentido, estaba justificada la importancia de este “interesante instrumento que por su sonoridad suficiente en las agrupaciones musicales, por su timbre delicado y por la singularidad de su mecanismo tan apropiado para las rápidas ejecuciones, constituye una adquisición que proporciona un timbre de que carece actualmente la Orquesta Sinfónica”, de lo contrario, era factible pronosticar su supresión.

Controversias relativas a la titulación en el campo artístico

En la segunda mitad del siglo XIX flotaba en el ambiente social un tema de especial interés, relativo a la importancia de la obtención de un título profesional. Prácticamente desde 1867 a 1910 la evolución de la profesionalización en México fue multifacética, como indica Milada Bazant, pues el artículo 3º constitucional nunca definió qué profesiones necesitaban título para su ejercicio, lo que favoreció una importante imprecisión al respecto y mientras carreras universitarias como la de contador no otorgaban título, a principios de siglo otras como el sacerdocio o la mecanografía eran consideradas profesiones.

Con base en la *Nomenclatura de ocupaciones para la Estadística* (1912), estaban consideradas como profesiones liberales las siguientes:

1. Cultos: sacerdotes católicos y de cultos; sacristanes.
2. Judiciales: abogados, notarios y agentes de negocios.
3. Médicos: médicos alópatas y homeópatas; dentistas y parteras; farmacéuticos y boticarios, enfermeros, veterinarios y flebotomianos, curanderos.
4. Profesores de instrucción, periodistas y escritores, arquitectos, ingenieros, pintores, artistas, escultores, dibujantes, fotógrafos, químicos (no industriales), mecanógrafos y taquígrafos, artistas, actores y actrices, bai-

larines, profesores de música, músicos, cantantes, coristas, profesores de esgrima, baile.¹³⁴

No obstante, la inserción de los músicos en este rubro fue el resultado de las innovaciones introducidas en la década de los noventa por parte de la reorganización llevada a cabo por José Rivas; medidas que gozaron del respaldo del Presidente Díaz quien, a lo largo de su administración, brindó invariablemente su apoyo a la causa de la educación artística, que desde veinte años atrás a nivel nacional solo contaba con la presencia de dos escuelas de música en la República Mexicana: el Conservatorio de Música de la Sociedad Mexicana y la Escuela de Música de Mérida en Yucatán.¹³⁵

Con estos antecedentes, es posible comprender por qué esta cuestión llegó a motivar también a los propios artistas para expresar su opinión al respecto. Entre otros ejemplos que se podrían referir acerca de la importancia o del papel que la obtención de un título significa para el artista, y por lo que respecta a la historia del conservatorio podría ser especialmente interesante el recordar la disputa que en torno a esta cuestión se había suscitado a mediados de los años setenta entre Melesio Morales y Manuel Gutiérrez Nájera, este último bajo el pseudónimo de “Puck”, en el periódico *El Federalista*.

Morales en dicha argumentación, había rebatido al escritor refiriendo que indudablemente un título no podía declarar sabio al que no lo era, pero se constituía en la patente que permitía a cada cual dedicarse a un trabajo o a una ciencia a partir de haberse preparado en el conocimiento de una serie de materias relativas a la especialidad que había elegido. Con él, el gobierno no había honrado a algún sujeto, señalaba, pues la honra se gana a través de las acciones, pero sí garantizaba su obtención a un individuo la formación adquirida en una determinada escuela profesional.

“Los títulos profesionales, [agregaba], pueden y deben existir, sin barrenear el artículo tercero de la Constitución de 1857”.¹³⁶ Es decir, respetando en todo momento el principio de la libertad de escoger y ejercer libremente

¹³⁴ Bazant, Mílada. “La República Restaurada y el Porfiriato”, en *Historia de las profesiones en México*, México, El Colegio de México, 1982, p. 131.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 200.

¹³⁶ Morales, Melesio. “Los títulos profesionales: Segunda carta a Puck”, *El federalista*, México, 4 de noviembre de 1874, en *Melesio Morales (1838-1908)*, op. cit., p. 16.

la profesión que se deseara conforme a los preceptos constitucionales que a la letra indicaban:

Art. 3°. La enseñanza es libre. La ley determinará qué profesiones necesitan título para su ejercicio, y con qué requisitos se deben expedir.

Art.4° Todo hombre es libre para abrazar la profesión, industria o trabajo que le acomode, siendo útil y honesto, y para aprovecharse de sus productos. Ni uno ni otro se le podrá impedir, sino por sentencia judicial cuando ataque los derechos de tercero, o por resolución gubernativa, dictada en los términos que marque la ley, cuando ofenda los de la sociedad.¹³⁷

No obstante, agregaba dos elementos más de extrema importancia: por un lado, planteaba la posibilidad de otorgar a las instituciones forjadoras de profesionistas del reconocimiento oficial, por medio del cual, pudieran expedir la patente profesional específica al egresado de sus aulas que hubiera cubierto satisfactoriamente con los requisitos estipulados expresamente en sus planes de estudio. En México insistía, tal y como ocurría en Bélgica, no sería descabellado que pudieran expedir los títulos las respectivas academias y profesores acreditados, aparte del propio Estado.

El otro argumento, revestía igual importancia, al subrayar un hecho característico de toda profesión artística: esto es, que la falta del referido documento oficial no era condición *sine qua non* para la existencia de un artista.

Yo no creo que porque un individuo posee un título profesional, pueda decirse que el gobierno le ha honrado; la honra no se adquiere con el diploma sino con la conducta posterior, con la consagración al estudio, con la buena fe y con la actividad. La honra, la verdadera honra no se alcanza por favor; necesita uno conquistársela con sus acciones. Conozco yo a muchos que han cursado leyes o medicina en los colegios y universidades, y que sin embargo, valen mucho menos que otros que jamás han concurrido a una cátedra. En los colegios se adquiere ciencia, pero no inteligencia. La inteligencia es un don natural, no es

¹³⁷ *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos*, 1857, en Tena Ramírez, Felipe. *Leyes fundamentales de México (1808-1979)* 10a ed., México, Porrúa, 1981, p. 607.

un bien adquirido: por lo mismo nadie puede racionalmente juzgar que un título profesional es una patente de verdadero sabio.¹³⁸

Evidentemente Morales tenía razón, pero al mismo tiempo, esta controversia era una muestra de las distintas opiniones acerca de la importancia que la obtención de títulos profesionales causaba entre los distintos sectores, aún dentro del propio arte. A este respecto, cabe expresar que siguiendo con la línea marcada por Morales, dos décadas más tarde, el plan de 1893 intentaría dotar de un reconocimiento profesional oficial a los cursos que se impartían en las aulas conservatorianas. Era cierto lo dicho por Puck y reconocido por Morales en torno a que el título no hace al maestro, pero era palpable la necesidad de que también los egresados de las carreras musicales, pudieran contar con un documento que ante la sociedad les permitiera demostrar la dedicación que habían ofrendado al haber escogido la carrera musical.

Distinción entre los escolares conservatorianos

Con base en confrontaciones conceptuales como la antes referida, el Plan de 1893 planteaba la novedad de que se distinguieran dos tipos de alumnos con el objeto de diferenciar a los que sólo deseaban estudiar música por afición —inscribiéndose en la categoría de *amateur o diletante*—, de los que habían ingresado con el ánimo de hacer de ella su profesión. Esto permitiría, evidentemente un importante adelanto en el marco del desarrollo profesional de la enseñanza musical, al ser la especificidad de los alumnos que estudiaran para el Profesorado, el que pudieran “obtener premios en sus cursos respectivos y un título profesional [que pudiera proporcionarles una] distinguida posición social, y en que no puedan gozar de dichas prerrogativas los alumnos que estudien con el carácter de aficionados a la Música, los cuales podrían distinguirse en el Establecimiento con el calificativo de supernumerarios”.¹³⁹

¹³⁸ Morales, M. “*Los títulos profesionales...*”, *op. cit.*, p. 17

¹³⁹ Por los datos reflejados de la documentación, parece ser que además se incluyó la categoría de alumnos “oyentes”. “Reglamento General del Conservatorio Nacional de Música, remitido a José Rivas con la aprobación de Joaquín Baranda”, AGN, IPBA, caja 61, exp. 41, f. 4 r-v.

Sobre esta cuestión, indicaba Rivas al licenciado Joaquín Baranda, Ministro de Instrucción Pública:

Al Profesor de Música no hay necesidad de exigirle un título que lo autorice a ejercer su profesión; sin embargo, sería conveniente, señor Ministro, si a Usted le pareciere bien, que se extendiera a los alumnos que hubieren terminado los cursos respectivos en el Conservatorio, previo el examen correspondiente, el título profesional que acredite la conclusión oficial de sus estudios y su aprovechamiento en calidad de artista de canto, de profesor instrumentista y de profesor de composición. Esto, sin duda alguna, será un gran estímulo para los cursantes y un poderoso impulso al Arte Mexicano.¹⁴⁰

Para ello, el Reglamento del Plan de Estudios de 1893 indicaba qué personas podrían aspirar a los títulos, así como los requisitos para su expedición, de conformidad con las bases establecidas en la Ley de Instrucción Pública.

Tal hecho, además de constituirse en estímulo del impulso artístico, significaba un paso gigantesco para el desarrollo de la profesionalización musical, pues si bien los avances presentados en la reforma educativa de Bablot habían sido de trascendental importancia y notable adelanto para la educación musical en México, lo que planteaba el proyecto de Rivas sentaba las bases para hacer de la Música una profesión oficialmente reconocida. Permitía remontar siglos de atraso en el campo artístico en lo tocante a su inclusión dentro del marco de las carreras profesionales, cuando que desde la época de los griegos y a lo largo de la Edad Media — como en su momento oportunamente se señaló —, este arte había sido un fundamento decisivo en la instrucción integral del ser humano.

Estructura del Plan de Estudios de 1893

Este Plan introdujo una especie de tronco común, consistente en que todo alumno de la escuela debería cursar dos años previos a continuar alguna de las carreras de la institución: de Profesor de Composición, de Artista de Canto, y de Instrumentos.

¹⁴⁰ “José Rivas a Joaquín Baranda”, AGN, IPBA, caja 61, exp. 41, f. 5v.

Las materias de dicho tronco eran: dos cursos de Elementos de Teoría Musical y Nociones de Armonía, dos de Solfeo, dos de Francés y dos de Gráfica Musical. Por otro lado, luego de estudiar un determinado número de años conforme a la carrera elegida, podrían ingresar, en algunos casos, a los cursos especiales de perfeccionamiento, lo que habría de ampliar el número de años a cursar para las distintas profesiones.

Los instrumentos que la institución ofrecía eran: Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo, Arpa, Salterio, Flauta y Congéneres, Oboe y congéneres, Clarinete, congéneres y saxofones, Fagot y Sarrusofon, Trompa, Cornetín y congéneres del sistema Sax (Oficleide y Trombón de Cañas), Piano, Órgano, a los que se sumaban las carreras de Artista de Canto y Profesor de Composición. Entre las materias que se introducían como novedades principales, figuraban la de Prácticas del instrumento electo con orquesta y la de Piano complementario para el resto de las carreras ofrecidas.

Por otra parte, en el artículo 8° del Plan de Estudios se estipulaba por primera vez lo tocante al examen profesional en los siguientes términos:

Art. 8° Los exámenes profesionales se verificarán en cualquier tiempo y conforme a las prescripciones del reglamento para el gobierno interior del Establecimiento.

El 1 de diciembre de 1893, el Ministro Baranda, informaba al director del Conservatorio que el Presidente Díaz había aprobado el proyecto que se le había presentado para la reorganización del Conservatorio. Sin embargo, integrado por once artículos, en el último de ellos se indicaba: “Al alumno que hubiese terminado todos los cursos de alguna de las carreras que quedan especificadas, se le expedirá por la Secretaría del Conservatorio y con el visto bueno de su Director, un certificado [no título] de aptitud que llevará el retrato fotográfico del interesado, cancelado con el sello del Establecimiento”.¹⁴¹

En igual forma, en la publicación de este decreto en el *Diario Oficial de la Federación* de fecha 13 de enero de 1894, además de incluirse un artículo más, en el mismo numeral 11° se estipulaba el avance más trascendente hasta

¹⁴¹ “Baranda a Rivas”, 1° de diciembre de 1893. AGN, IPBA, caja 61, exp. 41., f. 59r. Se ponía en práctica esa idea de Morales de que en Bélgica así ocurría, es decir, que las propias instituciones educativas podían expedir los certificados conducentes.

entonces verificado para la profesión musical, es decir, el otorgamiento de título al egresado de las carreras conservatorianas.

Art. 11°. Al alumno que hubiere terminado todos los cursos de alguna de las carreras que quedan especificadas, se le expedirá por la Junta Directiva de Instrucción Pública el título correspondiente, con los mismos requisitos y formalidades que se acostumbra para las demás profesiones.¹⁴²

Semejante disposición habría de ser acorde justamente con lo estipulado en el Capítulo XII del reglamento interior incluido en dicho ordenamiento y que llevaba por título “De los Exámenes Profesionales”.

Finalmente, sólo cabría referir que una vez aprobado el nuevo Plan de Estudios, el 16 de septiembre de 1894, Porfirio Díaz informó al Congreso: “El Conservatorio Nacional de Música ha sido reorganizado. Sin aumento de gastos se ha completado, en lo posible, la educación artística para que corresponda a su objeto, y se han fijado las diversas carreras que en dicho establecimiento pueden seguirse, los estudios de cada una de ellas y el tiempo y forma en que deben hacerse”.¹⁴³

Ley de Enseñanza de 1900

Aun cuando en 1894 fue puesto en vigor el plan antes descrito, la eferescencia reformativa no cesó. En el año de 1896, mientras se verificaba una importante actividad artística, por la que se celebraban periódicamente

¹⁴² *Diario Oficial de la Federación*, 13 de enero de 1894, AGN, IPBA, c. 61, exp. 41. Cabe indicar que en la Junta Directiva de Instrucción Pública, el Conservatorio contó siempre con un representante, el cual generalmente fue su propio director.

¹⁴³ *La educación pública en México a través... op. cit.*, p. 57. Consultar el anexo correspondiente al Presupuesto de 1894-1895, cuyo cotejo con el de 1877, permite observar del incremento que después de tres lustros pudieron alcanzar en su salario los maestros y algunos miembros de la sección administrativa, al pasar el presupuesto otorgado a la institución en 1877 de \$ 24,264.00 pesos a \$ 43,559.95 en 1894, aunque por lo tocante al puesto de Director, éste continuó percibiendo \$ 2,000.00 pesos anuales.

conciertos en escenarios como el de la Escuela Nacional Preparatoria,¹⁴⁴ se presentaron tres nuevos proyectos académicos que figuraron en la prensa, el del licenciado Juan N. Cordero, el del pianista y compositor Carlos J. Meneses y el del también compositor Eduardo Gariel; los cuales, si bien en esos momentos ninguno de ellos se puso en práctica, con el tiempo terminarían influyendo en los derroteros del Conservatorio, a partir del hecho de que tanto Gariel como Meneses llegaron a ocupar la dirección de éste.

Por su lado, Juan N. Cordero destacó en estos años dado que como maestro de la novedosa materia Principios Generales de la Pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la Música, solicitó de la dirección se publicara su libro que esperaba fuera usado como texto por los escolares. La importancia de este caso estriba en que Rivas pidió que expertos en la materia de la talla de Agustín Aragón y Gregorio Torres Quintero, fueran quienes dieran su veredicto al respecto, el cual fue emitido pero a cargo del segundo y de Ezequiel A. Chávez, ante la ausencia de Aragón.¹⁴⁵

No obstante, por órdenes del Presidente Díaz, según la facultad que le autorizaba para pedir la reorganización del plantel, con fecha 1 de junio de 1897 solicitó nuevamente al Conservatorio la realización de reformas al Plan de Estudios y al Reglamento de la institución, ahora por lo correspondiente al de 1893. Esta labor correspondía a todo un proyecto de renovación en las distintas escuelas nacionales por el que se pretendía dotar a las escuelas de Jurisprudencia, Medicina, Ingeniería, Bellas Artes, Artes y Oficios para Hombres, además del Conservatorio, de nuevas leyes de organización a partir de realizar consultas con “las personas más idóneas”.¹⁴⁶

En pocos meses la tarea había sido cumplida, el 25 de noviembre de 1899 fue decretada la Ley de Enseñanza para el Conservatorio Nacional de Música y Declamación —puesta en vigor a partir del 15 de diciembre— que,

¹⁴⁴ Entre los artistas que tomaron parte en ese entonces figuraron: Ricardo Castro, Wenceslao Villalpando, César del Castillo, Pedro Ogazón, Arturo Aguirre, Pedro Valdés Fraga, Rafael Galindo, Apolonio Arias, Francisco Solares, Luis Moctezuma, Jesús Dessachy, por citar a algunos. Morales, Melesio. “El arte musical en México y el Conservatorio”, *El tiempo*, México, 28 de junio de 1896, en Melesio Morales (1838-1908), *op. cit.*, pp. 93-95.

¹⁴⁵ Correspondió a la casa editora *El Tiempo*, el llevar a cabo la impresión de esta obra ante la autorización presupuestaria del Ejecutivo al respecto. “José Rivas al Secretario de Instrucción Pública, Joaquín Baranda”, AGN, IPBA, caja 63, exp. 11.

¹⁴⁶ *La educación pública en México a través...*, *op. cit.*, p. 96.

como en su nombre se advierte, nuevamente habría de impartir, junto con las materias musicales, las respectivas a la formación de artistas dramáticos. El discurso presidencial pronunciado durante la inauguración de las sesiones del Congreso correspondiente a 1900, ratificó que dicho ordenamiento académico había destacado como un logro relevante del año de 1899, mismo que se sumaba al éxito que se había alcanzado con la reorganización correspondiente a la Biblioteca Nacional, y anunciaba que en breve, el Conservatorio recibiría en poco tiempo “una regular cantidad de instrumentos musicales”.¹⁴⁷

Entre las particularidades que presentaba esta reforma con relación a la presente figuraban, además de la supresión de los estudios de Salterio, las siguientes:

La omisión en los aerófonos que incluían estudios de sus “congéneres” o “instrumentos de Sax”, la independización de los estudios de Trombón de Cañas y la incorporación de los correspondientes a la Trompeta.

La homologación de las materias correspondientes a los cordófonos de arco (violín, viola, violonchelo y contrabajo) y aerófonos (flauta, trompa, oboe, clarinete, fagot, trompeta, cornetín, trombón de cañas).

Piano y Órgano serían iguales hasta el cuarto año y posteriormente se especializarían.

Se introducían las materias de Psicología elemental en lo relativo al estudio de la imaginación, las emociones y las pasiones, en lo que se podría considerar una influencia positivista de Ezequiel A. Chávez, así como la de Pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la Música.

La cátedra de historia de la música se denominaba ahora Historia Crítica y Filosófica de la Música.

Dentro del modelo nacionalista y de rescate de los valores patrios típico del porfiriato, se introdujeron las asignaturas de Historia Patria e Historia General.

Se suprimió el Piano complementario para los demás instrumentistas.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 101.

Para Composición se incluían las materias de Aritmética y Álgebra, Física, Historia Natural en lo relativo a Anatomía y Fisiología del Cuerpo Humano, Estudio teórico-práctico de las formas musicales.

Por lo que tocaba a la de Actor, se diferenciaba entre actor dramático y cómico, siendo para ambos las mismas materias pero uno tendiente a la tragedia y el otro a la comedia: Ejercicios de elocución y redacción, Declamación, Francés, Geografía, Literatura, Historia General y Patria, Práctica del Drama en Escena, Historia Natural en lo relativo a Anatomía y Fisiología del Cuerpo Humano, Indumentaria y estudio de las costumbres características de cada época, sobre todo en lo concerniente a ceremonial y Análisis crítico de producciones dramáticas selectas.

Se abolía la categoría de alumnos supernumerarios y oyentes, quedando siendo considerados sólo los alumnos numerarios.

Se facultaba que los estudios de Francés, Matemáticas, Física, Geografía, Historia Natural, Psicología, Historia Universal, Historia patria y Literatura, pudieran realizarse o en la Escuela Nacional Preparatoria o en las Escuelas Normales de Profesores, así como en la de Comercio, en tanto que la de Italiano, se podría aprender en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En su caso, con profesores particulares pero sujetas a examen.

Desde un punto de vista académico laboral, los maestros y administrativos, serían considerados como los profesores de escuelas elementales, pudiendo continuar impartiendo clase luego de jubilarse, previa autorización de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública.

Se obligaba a los alumnos de los dos últimos años a ser ayudantes de profesor en las clases que les determinara el Director de la escuela.

No se hablaba más de títulos profesionales, pero sí de diplomas que les expediría la Junta Directiva de Instrucción Pública, con lo cual “serían preferidos por el Supremo Gobierno para la enseñanza de la Música en las Escuelas Nacionales del Distrito y de los Territorios Federales”.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Art. 26 de la “Ley de enseñanza para el Conservatorio Nacional de Música y Declamación”, *Diario Oficial de la Federación*, AGN, IPBA, caja 63, exp. 8.

De igual manera, las clases de música fueron dotadas con sus respectivos textos de apoyo:

- Solfeo: *ABC, teoría musical*, de Melesio Morales;
Método de Solfeo de Eslava;
Elementos de Gráfica Musical de Julio M. Morales;
Curso completo Teórico-práctico de Dictado Musical de Alberto Lavignac; *Método práctico de Música vocal para uso de los orfeonistas* de Papin;
Solfeos concertantes a 1, 2, 3 y 4 voces de A. Panseron.
- Canto: *50 Vocalizaciones para el medium de la voz* de Concone;
Estudios divididos en sus libros para soprano, medio sopra no y contralto de Busti;
36 Vocalizaciones para soprano y medio soprano y 24 Vocalizaciones para contralto de Bordogni;
16 Estudios para soprano de Brambilla;
Fisiología e Higiene de los órganos de la voz de Mackenzie;
Teoría del Canto de García;
Vocalizaciones de Concone;
Estudios y vocalizaciones para tenor, barítono y bajo de Busti;
Estudios y vocalizaciones para tenor, barítono y bajo de Bona;
Estudios y vocalizaciones para tenor, barítono y bajo de Lamperti
Estudios y vocalizaciones para tenor, barítono y bajo de Bodgoni;
Método completo de canto de Fohort.
- Piano: *Primer cuaderno de la Escuela del Pianista* de Lebert y Stark;
El ritmo de los dedos de Stamaty;
Escuela de los adornos para piano de Lebert y Stark;
El arte de frasear op. 16 de Heller;
Tercer cuaderno de los estudios técnicos de Liszt;
6°, 9° y 10° Cuadernos de la Técnica del Piano, de Liszt;
Primer cuaderno del juego de octavas para piano de Kullak;
Trino para piano de Le Couppey;
Cramer, estudios para piano de Bülow;
Clementi, estudios de piano de Lebert y Stark,

Estudios para piano de Heller, de Marmontel,
de Chopin y de Rubinstein;
Estudios de Paganini, versión pianística de Liszt.

Órgano: *Escuela del Órgano* de Lemmens.

Arpa: *Método de arpa* de Bochsá y de Labarre;
Estudios para arpa de Labarre, de Bochsá y Dizzi;
Preludios para Arpa de Oberthur.

Salterio: *Método de Salterio* de José Aportela.

Violín: *Método de Violín* de Beriot;
Estudios de violín de Wohlfardt y de Fiorillo;
Caprichos para violín de Rode.

Viola: *Método de viola* de Cavallini y de Bruni.

Violonchelo: *Método de violonchelo* de Lee, de Grutzmacher y de Bandiot;
Tecnología del violonchelo de Grutzmacher.

Contrabajo: *Método completo de Contrabajo* de W. Hause;
Estudios de Contrabajo de Negri.

Flauta: *Método de Flauta* de H. Altés;
Estudios para flauta de Limpainier, de Berbignier, de Tulon, de Hugot, de Böchin, de Herman y Fursternan.

Oboe: *Método de oboe* de Marzo y de Salviani;
Estudios para oboe de Verry.

Clarinete: *Método de clarinete* de Romero y Andia;
20 Ejercicios característicos para clarinete de Krakamp.

Sax: *Método de Saxofones* de Klossé.

Fagot: *Método de Fagot* de Romero y Andia y de Kokken.

- Sarrusofono: *Método de Sarrusofon de Coyon;*
Estudios para fagot de Weissenborn y de Orselli.
- Trompa: *Método para trompa simple de Gally;*
Método de trompa de pistones de Garrigue;
Estudios para trompa de Gally,
Estudios característicos para trompa de Gally;
Estudios para trompa de Klotz;
Estudios concertantes para trompa de Franz;
Dúos, Tríos y Cuartetos para trompas de Rossini,
de Hanmuller y de Dauprat.
- Cornetín: *Método de Cornetín de Arban.*
- Oficleide: *Método de Oficleide de Mohr.*
- Trombón: *Método de Trombón de cañas de Dieppo.*
- Bajo Cifrado: *Método de Bajo cifrado de Fenaroli y de Mattei.*
- Composición: *Tratado de la Polifonía en el arte moderno de C. de Sanctis;*
Tratado de Instrumentación de Kastner y de Eslava;
Tratado de Contrapunto y Fuga de Eslava y de Fetis;
Tratado de la Melodía de Eslava.
- Historia de
la Música: *Historia de la Música de Laoix (hijo).*
Biografía de Músicos célebres de Clément.
- Música de
Cámara: *Tríos, Cuartetos y Quintetos de Haydn, Mozart,*
Beethoven, Mendelssohn, Schumann y Schubert.
- Idiomas: *Le Son de Blaserna;*
Gramática italiana de Scavia;
La familia de Del Pozzo;

2º tomo de la *Gramática Italiana* de Magaloni;
Silabario Francés de Reunbau-Delezé;
Ollendoff francés de Simonne y Delezé;
La Musique et les Musicines de A. Lavignac;
Gramática Francesa (curso elemental) de Fassang Humbert
y *Tratado de Análisis Lógico* de F.L.Delezé.¹⁴⁹

De la comparación de dichos textos con los indicados en 1893, presentados en el capítulo anterior, se evidencia el incremento en el número de métodos de estudio y obras de compositores para las diferentes cátedras de la institución, lo que ocurre principalmente en el caso de la Flauta, Trompa, Violonchelo, Solfeo y Francés, en las que la introducción de nuevos métodos es notable. Por otra parte, es de destacar que en Solfeo y Salterio se recomienda el empleo de textos de los propios profesores de la institución, como en el caso de Melesio Morales, Julio M. Morales y José Aportela, al igual que primera vez se indica la bibliografía para las materias de Historia de la Música y Arpa.

Finalmente, cabe subrayar que dentro del eclecticismo que generalmente privó entre los métodos para el apoyo académico de los conservatorianos — como bien lo reconoció en su tiempo Bablot —,¹⁵⁰ fue notable la permanencia y predominio en el empleo de textos italianos en el área de canto, así como del repertorio camerístico de los principales exponentes del clasicismo europeo y romántico temprano como Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Schumann.

La cuestión de que se utilizaran obras diversas para las variadas materias e instrumentos enseñados en la institución, partía del hecho de robustecer la formación de los futuros músicos, ya que mientras algunas de ellas contribuían a desarrollar su técnica de ejecución, otras les permitían progresar en el aspecto de la interpretación artística. Por ello, dos décadas atrás, el referido Bablot recomendaba que en cada curso se asignasen “varias obras de texto, quedando a la discreción del maestro, de acuerdo con la Junta de

¹⁴⁹ “Textos para el año de 1908, enviados para su conocimiento por José Rivas al Secretario de Instrucción Pública, Joaquín Baranda”, AGN, IPBA, caja 80, exp. 8.

¹⁵⁰ Cfr. Bablot, A., *Proyecto de...*, AGN, IPBA, caja 59, exp. 21, f. 210r, cit. en nota 209.

profesores y el Director, señalar las lecciones sustanciales y progresivas que en cada método deben estudiar sus discípulos”.¹⁵¹

Posteriormente, en septiembre de 1900 el Ejecutivo expidió un “Reglamento de Exámenes” con objeto de que mientras se formaba el ordenamiento interior, éste sirviera para evaluar a la comunidad estudiantil.¹⁵²

Asimismo, por lo señalado con anterioridad, es posible advertir el importante intento por coordinar la educación pública llevado a cabo por el Gobierno a principios del mil novecientos, mediante la articulación de las escuelas nacionales a través del reconocimiento oficial a los estudios que se realizaran en los diversos planteles. Por otra parte, la introducción de materias de corte científico, evidencian una nueva e importante influencia de la filosofía positivista dentro del esquema educativo conservatoriano, sólo comparable con la de los primeros años de esta institución. Esta tendencia que dominó también por lo consiguiente en el resto de las escuelas nacionales, en las que se estimuló la adopción de cursos sobre métodos experimentales y su respectiva aplicación en materias como la psicología, la historia y el derecho, entre otras. Así, el dominio que ejerció la ciencia positiva no sólo cundió en la educación preparatoria, sino que predominó en general en toda la profesional, tanto científica, como técnica y artística.¹⁵³

Por otro lado, el fortalecimiento del sentir nacionalista fue innegable ante la incorporación de asignaturas como historia y geografía. Hubo también una incorporación notable desde el punto de vista pedagógico, lo que permitió la inauguración de una materia tendiente a reforzar la formación integral, académica y didáctica de los artistas. Finalmente, ha de destacarse la novedad de haber considerado la inclusión en el marco normativo del sector educativo elemental a los profesores conservatorianos.

No obstante, este plan habría de recibir singulares críticas, como la que expresó en su momento Melesio Morales, quien declaró:

La dirección encomendó ese trabajo a una comisión, de la que fui miembro inútil, como inútil fue toda ella, que después de perder precioso tiempo, en ociosas y enmarañadas discusiones, sólo pudo, para salir del aprieto, entregar un sentón,

¹⁵¹ *Ibidem*, ff. 134v-135r.

¹⁵² “Reglamento de Exámenes del Conservatorio Nacional”, AGN, IPBA, caja 63, exp. 8.

¹⁵³ Bazant, M. *op. cit.*, p. 135.

que el director acogió con disgusto, ordenando, “*motu proprio*”, a su secretario, que lo retocara. El señor secretario aparejó otro documento al de la comisión, y en forma cuata fueron leídos los dos mamarrachos en junta de profesores.¹⁵⁴

A su decir, se había puesto en práctica un plan en el que se pretendió formar artistas “muy sabios”, a costa de que profesores y empleados fueran destituidos y que los nuevos percibieran sueldos rebajados, en tanto que se “embrolló algunas asignaturas y desplazó el objeto de la institución, sembrando el descontento general”,¹⁵⁵ pero más adelante, nuevos intentos por perfeccionar el plan de estudios iban a ser puestos en práctica y dos años más tarde, el Conservatorio de nueva cuenta estrenaría plan de estudios.

Así, a lo largo del último cuarto del siglo XIX, la vida conservatoriana fue objeto de transformaciones fundamentales, derivadas del cambio de estructura institucional sufrido. En primer lugar se vio afectada por las consecuencias derivadas del decreto presidencial que nacionalizó al plantel, a partir de 1877, extrayéndolo de la órbita de la Sociedad Filarmónica; en segundo lugar, en poco menos de cinco lustros el avance verificado en el orden académico a partir de las administraciones de Alfredo Bablot y José Rivas, consolidó a dicha institución como centro de educación musical de primera línea, prácticamente a la altura de los más importantes de su tiempo; y en tercer lugar, con el arribo del siglo XX, los avances verificados en torno a la “profesionalización”, tuvieron su respectiva repercusión en el ámbito académico conservatoriano, mediante ajustes y reformas curriculares vinculadas con dicho proceso.

Por lo que se refiere al decreto de nacionalización — que por primera vez en su historia otorgó a la institución el nombre de Conservatorio Nacional de Música —, correspondió a éste contribuir a que el plantel musical fuera considerado dentro del conjunto de las escuelas oficiales y, por tanto, sujeto a las líneas de la política gubernamental de su tiempo. El nuevo status, favoreció además que entre el Conservatorio y los planteles regidos bajo la égida estatal, como la Escuela Nacional Preparatoria, la Escuela Nacional de Comercio, la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Escuela Nacional de Medicina y la Escuela Nacional de Jurisprudencia, entre otros, se fortalecieran nexos

¹⁵⁴ Morales, M. “El Conservatorio: reminiscencias”, *op. cit.*, en *Melesio Morales ..., op. cit.*, p. 119.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 119-120.

importantes, como lo era el hecho de coincidir las respectivas comunidades académicas en los principales actos y ceremonias en donde generalmente la participación artística de miembros del Conservatorio no podía faltar, o bien en los casos en que varios de los maestros impartían cátedra en más de una de dichas escuelas, como ocurrió con Ramón Rodríguez Arangoity, Ramón I. Alcaraz, Eduardo Liceaga, Manuel Orozco y Berra, Luis Bonnery o Antonio Balderas, por citar algunos; fenómeno que continuaría verificándose a lo largo del siglo xx, aunque cada vez con menor intensidad.

Cabe subrayar, no obstante, que a pesar de la nacionalización conservatoriana, ello no implicó para la escuela percibir mayores ingresos económicos. La situación de precariedad que vivió desde el momento mismo de su nacimiento y de la que los mismos Bablot y Rivas en su oportunidad hicieron referencia, sólo pudo mitigarse relativamente conforme avanzó el régimen porfirista, pero nuevamente la Revolución de 1910 incidió en su pauperización. En cambio, a lo largo de las referidas gestiones directivas, la comunidad académica fue sacudida en la medida en que se realizaron determinantes modificaciones curriculares, generalmente impulsadas desde las esferas del Poder Ejecutivo.

Con Bablot, por ejemplo, se evidencia, más que en ninguna otra de las primeras administraciones, el profundo conocimiento que se poseía sobre el fenómeno musical al momento de formular su proyecto reformador. En ese sentido, correspondió a él mismo fundamentar todas y cada una de las materias del nuevo plan de estudios propuesto, tanto las que de antemano eran impartidas en la institución como las que se pensaba introducir en el *curriculum* académico, esbozando al mismo tiempo sus respectivos contenidos programáticos que, vistos a la distancia, en esencia corresponden a los que se imparten actualmente, pero que en aquel tiempo, incluían los típicos de vanguardia que se enseñaban en los principales conservatorios del mundo.

Asimismo, el impulso por enriquecer, diversificar y actualizar el repertorio organológico existente en el plantel, con el cual dotar tanto a la escuela como a los diversos conjuntos instrumentales, especialmente orquestas y bandas, fue acompañado por una extensa fundamentación presupuestaria en la que Bablot proponía al Gobierno mexicano tomar una serie de medidas que, además de abatir los costos de importación, contribuirían a abastecer de recursos instrumentales a la comunidad artística del país. En este marco, es importante subrayar que precisamente correspondió a esta administración

la fundación, en 1882, de la primera orquesta conservatoriana, lo que contribuyó a sentar bases más sólidas para el arranque del movimiento sinfónico que no tardaría en verificarse en el medio artístico nacional, a pesar de que al género operístico aún le aguardaban por vivir varias décadas de esplendor.

El impulso a los concursos, el otorgamiento de becas al extranjero y el acondicionamiento material del Conservatorio, fueron temas de preocupación común para ambos directores, a través de los cuales se evidenció el giro que tomaba la enseñanza en la institución. Hasta entonces desarrollada al interior del medio educativo capitalino, ante las nuevas inquietudes era obvio que en el ánimo de la comunidad académica conservatoriana se encontrara en germinación la necesidad de un mayor acercamiento con la comunidad artística internacional. Resultado de ello fue el envío periódico, a partir de los años ochenta y en lo sucesivo, de los respectivos directores del Conservatorio a Europa, especialmente a Francia, a modo de las expediciones científicas con la misión de evaluar lo que sucedía en otros planteles educativos similares y en el contexto artístico, científico y tecnológico mundial en general.

Finalmente, correspondió a la gestión de Rivas la implementación de importantes avances en el marco de la “profesionalización” musical, específicamente a partir de las novedades que introdujo el Plan de Estudios de 1893, dado que en él claramente se hizo la distinción entre escolares aficionados o amateurs y escolares que pretendían realizar una carrera profesional, a los cuales, según el decreto del 13 de enero de 1894, la Junta Directiva de Instrucción Pública, previo cumplimiento de los requisitos y formalidades que se requerían para las demás carreras, expediría el título profesional correspondiente en varias de las que impartía el Conservatorio, en particular de las relativas a la docencia musical. Habrían de transcurrir casi ocho décadas para que todas sus carreras obtuvieran el nivel de licenciatura, pero las bases de la profesionalización musical, del reconocimiento del Estado mexicano, habían sido sentadas.

A partir de entonces la distinción entre el ser *amateur* o *dilettante* y el ser profesionista amparado por un título cobrará fuerza, pues aunque en cuestiones prácticas del arte ello tenga cierta irrelevancia, en cuestiones laborales y de prestigio sería donde adquiriera su propio valor.

Capítulo IV

Hacia la Internacionalización: de la Ópera Italiana al Sinfonismo Europeo (1900-1910)

*...Se había anunciado una novedad, una gran novedad
en nuestra exigua vida artística: la primera ejecución
en México de la música de Berlioz, esa música que es
hoy el regocijo de Europa, la Admiración de la crítica, el
fanatismo de las masas en los tres viejos pueblos
líricos: Alemania, Italia, Francia....*

*La música de Berlioz, bella como un cielo, grande como
una montaña, luminosa como un sol, pronto calentó
la frialdad del teatro, y nos transportó a las excelsas
regiones del arte puro...*

*Al concluir la sinfonía la ovación no tuvo límites; el
entusiasmo se desbordó hasta la locura. No hubo
quien no entendiera, quien no sintiera, con toda su
fuerza, aquella magistral y soberana página lírica.*

El Imparcial

(Crónica del concierto celebrado en el Teatro Arbeu
el 8 de abril de 1904)

1. La educación musical en las postrimerías del porfiriato

Reorientación de la tradición musical en México

Con el advenimiento del nuevo siglo, tanto la educación conservatoria como el arte musical mexicano en general, tuvieron un importante florecimiento a partir de que el propio Estado reforzó tanto la canalización de recursos para promover la enseñanza artística como la contratación de artistas y compañías del extranjero con el afán de vigorizar el conjunto de manifestaciones culturales en el país. Por otro lado, las influencias italiana y francesa predominaron en el arte por sobre del resto de las corrientes provenientes del exterior, pero al mismo tiempo, un sentir nacionalista fue cobrando fuerza día a día.

De igual forma, la actividad empresarial cobró especial auge, al dedicarse a promover la presentación de obras del género lírico, en particular de la ópera italiana, como a lo largo del siglo XIX se había preferido. Asimismo, dio inicio un importante impulso para la celebración de conciertos camerísticos mediante la integración de nuevos grupos instrumentales, lo que redundó que en diversas partes de la República, fuera evidente la necesidad de contar con nuevos y mejores escenarios para el desarrollo de este tipo de manifestaciones.

Teatros como el Renacimiento —después Virginia Fábregas—, fueron centros para la reunión de lo más selecto de la sociedad porfiriana que gustaba de este tipo de espectáculos, de manera que pronto, y pese a la competencia que representaba la ópera —especialmente italiana—, el interés por la música instrumental cobró fuerza. Más aún, la difusión que empezó a darse de las obras del repertorio romántico europeo en los últimos años del siglo XIX, habría de continuar con renovados bríos en los primeros años de la nueva centuria.

De Europa arribaron artistas de fama internacional, destacando dentro del ámbito pianístico Paderewski, Hoffman, Stefani, Lehevine, D'Albert y su esposa Teresa Carreño, la más grande pianista latinoamericana que cosechó memorables triunfos en sus presentaciones en nuestro país y de la que más tarde diría mil elogios su alumno Ricardo Castro. Entre los violinistas

Sarasate, Kreisler, Barison y Burmester; como chelista, Bohrer y de cantantes María Grissi, Luisa Tetrizzini, Emma Zilli, Adelina Patti, Tamagno, Bazelli, y Bellagamba.¹

Por su parte, entre los nacionales se daba una especial situación, en particular en el grupo de músicos formado en el seno del Conservatorio. Esta escuela, desde que había estado bajo la dirección de Bablot, había empezado a ser objeto de una reorientación en su tradición formativa: pues si bien Italia no dejaba de ejercer el principal influjo en los derroteros musicales, lentamente Francia ganaba adeptos, y pronto, un nuevo sentimiento que podría bautizarse como “francesismo”, en la medida en que pretendió copiar los cánones educativos, estéticos y estilísticos franceses sin mediar adaptación alguna, hizo presa de las nuevas generaciones artísticas: literatos, pintores, escultores y por supuesto músicos, fueron atraídos por la corriente gálica.

El tetrasecular dominio itálico que marcara las pautas principales en el desarrollo del arte de Euterpe empezaba a tramontar; la nueva realidad material era la impronta del cambio. Naturalistas, parnasianos, simbolistas y realistas lo representaban en la literatura, como más tarde lo harían los impresionistas en el campo musical. Ser “moderno” era “vivir en francés: *savoir-vivre*”.²

Así, en esa dirección se encaminó un destacado grupo de estudiantes conservatorianos cuyos máximos representantes fueron Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo, Gustavo Ernesto Campa y Pablo Castellanos León que, junto con Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses e Ignacio Quezadas, inaugurarían la nueva corriente, la de la escuela francesa, por la cual habrían de luchar en contra del “italianismo reinante en el Conservatorio”. De ello, una prueba evidente la constituyó la “Sociedad Anónima de Conciertos” (1892) —de filiación francesa—, que pretendió competir con la “Sociedad de Conciertos del Conservatorio” (1889) —de filiación italianista—, y que encabezaba el propio director del plantel, José Rivas.³ No obstante, independientemente del éxito que en el medio artístico pudieron alcanzar ambas organizaciones, asunto que se abordó en el capítulo antecedente, lo cierto es que a la larga la corriente francesa terminó por imponerse.

¹ Zanolli Fabila, B.L., *op. cit.*, p. 68.

² Robles Cahero, José Antonio, “Un mexicano en París”, *Heterofonía*, México, Cenidim, no. 107, p. 33.

³ *Ibidem*, pp. 33-35.

El “francesismo” llega al Conservatorio Nacional de Música

Entre los hechos que presagiaron el cambio destacó justamente el haber ingresado el primer día del siglo xx, el 1 de enero de 1900, Gustavo Ernesto Campa como profesor de Estética, Historia y Composición, quien al cabo de mes y medio de trabajar, fue comisionado por el Gobierno mexicano para estudiar en Europa a fin de “reorganizar el Conservatorio mexicano”, para lo cual se le pedía visitar distintos planteles del mismo tipo.⁴

La encomienda solicitada a Campa se constituía en un mecanismo más directo por parte del Presidente Díaz de aquél, por el que había sido enviado el propio Bablot a París, ya que su objetivo primordial era fomentar la europeización, el afrancesamiento de la cultura mexicana. Objetivo similar plantearía, con el nuevo siglo, el inicio de un extenso programa de apoyo a los alumnos aventajados mexicanos para que obtuvieran una pensión que les permitiera ir a estudiar al extranjero en aras de que a su regreso, enriquecieran el panorama de la educación nacional.

De igual manera y con relación a las comisiones encomendadas por el Ejecutivo hacia el extranjero, también en el primer semestre de 1902 la misma Secretaría encargó al poeta Amado Nervo analizar “el funcionamiento y organización del Conservatorio de Declamación y Teatro Francés, así como la posibilidad de adaptar esta institución a la enseñanza correspondiente en México”.⁵ Este, envió a finales del mes de abril su informe al respecto, y en él proponía, con especial énfasis ante lo visto en el caso francés, justamente el sistema de pensionar a los alumnos, de preferencia por un lapso no menor a tres años, con el objeto de formar una *troupe* que iniciara los trabajos del nuevo teatro mexicano; proponía además el fomento a los concursos en los que, a juicio de un Comité de Lectura, se prometiera al autor de la obra ganadora su puesta en escena.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ “Amado Nervo al Subsecretario de Instrucción Pública”, 29-IV-1902, AGN, IPBA, c. 64, exp. 15.

Los trabajos de reorganización escolar de 1902

A su llegada de la tierra originaria de los Borbones, Campa fue nombrado Inspector Interino de la Enseñanza Musical⁶ por el Secretario de Justicia e Instrucción Pública, Justino Fernández, lo que implicó “cambios considerables” al Conservatorio.⁷ Uno de ellos sería el que por orden de Justo Sierra, a la sazón Jefe de la Sección de Instrucción Preparatoria y Profesional, basado en la petición de Rivas concerniente a que “para evitar que en las cátedras de Canto Coral de las escuelas primarias y en las fiestas escolares de las mismas se ejecuten coros inadecuados o de gusto banal que perviertan el sentido estético de los niños, fuera la Inspección de Coros de la escuela la que revisara la situación”.⁸ Por otra parte, Fernández comunicaba a Rivas que había dispuesto que todo programa de audiciones públicas de la propia sede conservatoriana debiera ser previamente revisado por Campa en su calidad de inspector.⁹

No obstante, el hecho de mayor trascendencia fue el correspondiente a la reorganización ordenada en el plantel, para lo cual en pleno, y con fecha 23 de enero de 1902, la comunidad docente de la institución fue encargada por disposición de la propia Secretaría para reformar el plan de estudios, instituyendo para este efecto las comisiones que a continuación se indican:

Comisiones de maestros para la reforma del Plan de Estudios del Conservatorio¹⁰

Pedagogía de la música

Manuel Flores, Ricardo Castro y Eduardo Gariel

Contrapunto y fuga e instrumentación

Ernesto Elorduy, Melesio Morales y Ricardo Castro (con voto especial)

⁶ “Instrucciones a que debe sujetarse el Inspector de la Enseñanza de la Música en el ejercicio de su encargo”, AGN, IPBA, c. 231, exp. 40, ff. 14-15.

⁷ Herrera y Ogazón, A., *op. cit.* p. 64

⁸ “El Director al Subsecretario”, 13 de mayo de 1902, AGN, IPBA, c. 68, exp. 69.

⁹ “Justo Sierra a José Rivas”, 31 de mayo de 1902, AGN, IPBA, c. 68, exp. 69.

¹⁰ “Proyecto de Reorganización de las clases en el Conservatorio Nacional de Música y sus respectivos programas”, AGN, IPBA, c. 64, exp. 23.

Canto

Antonia Ochoa de Miranda, Ricardo Lodoza, Carlos Julio Meneses, Eugenio Latapí y Roberto J. Marín

Composición

Gustavo Ernesto Campa, Ricardo Castro y Carlos Julio Meneses

Música de cámara

Pedro L. Manzano, Luis G. Saloma y Apolonio Arias

Instrumentos de viento metal

José Rivas, Susano Robles, Luis Balcazar, Rafael Galindo, Arturo Rocha y Marcos Rocha

Instrumentos de viento madera

Susano Robles, Apolonio Arias, Jesús Dessachy, Librado Suárez, A. Vázquez

Instrumentos de arco

José Rivas, Jacobo García Sagredo, Pedro L. Manzano, Rafael Galindo, Luis G. Saloma, Arturo Aguirre, Alberto Amaya y José Guadalupe Velázquez

Órgano

José Guadalupe Velázquez, Pantaleón Arzoz, Jesús Padilla y Hurtado.

Piano

Carlos Julio Meneses, Ricardo Castro y César del Castillo

Arpa

Juan Curti, Manuel Priego y Julia Hidalgo

Acústica y sus aplicaciones a la música, fisiología e higiene de los órganos de la voz

Antonia Ochoa de Miranda, Francisco Ortega, Eugenio Latapí, César del Castillo y Roberto J. Marín

Orfeón

José Gonzalo Aragón, José Guadalupe Velázquez y Ricardo Lodoza

Gráfica musical, solfeo al dictado y teoría musical

Eulalia Ciprés, Dolores Mancera y Gabriel Unda

Solfeo

Gustavo Campa, Ricardo Castro y José Rivas.

Luego de que cada una de ellas presentó a la instancia citada su proyecto respectivo, por acuerdo de los mismos profesores, el 19 de junio se designó a los maestros José Rivas, Ricardo Castro, Carlos J. Meneses, Melesio Morales y José Guadalupe Velázquez, para que elaboraran — a partir de los trabajos parciales de cada una de las comisiones docentes — el trabajo definitivo a proponer como plan de estudios para la institución. Dos semanas después, a propuesta del director se integraron dos maestros más, Julio Ituarte y Pedro L. Manzano, pues el titular del plantel no consideraba conveniente que sólo se presentaran en la comisión los sustitutos si alguno de los miembros titulares faltaba, pues ello les significaría no tener una continuidad en los avances, y por tanto sería en detrimento del proyecto académico. De igual manera, se aprobó que hubiera una mesa directiva cuyo secretario fuera el mismo del plantel, para lo que se acordó que Maximiano Valle,¹¹ participara en todas las juntas pero sin voto.¹²

Finalmente, una vez presentado el proyecto al Ejecutivo, éste expidió el Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música y Declamación¹³ el 17 de enero de 1903. Por lo correspondiente a los programas de estudio y textos respectivos, fueron aprobados por la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública el 15 de junio de dicho año y publicados, a su vez, en el *Boletín de Instrucción Pública* de la propia secretaría.¹⁴

Habían pasado tres años desde la implantación de la Ley de 1900, y de las experiencias obtenidas, los maestros encontraron propicio el momento para plantear una serie de cambios. Además, resaltaba el hecho de que uno de los más grandes aciertos de este nuevo plan, lo constituía el haber sido elaborado por los maestros del Conservatorio, expertos en sus respectivas áreas de estudio. Asimismo, este prospecto tenía un elemento más a su favor, pues una vez que se aprobó, fue autorizado un importante incremento presupuestal -casi del doble- a la institución musical, según se advierte en lo destinado para la institución en el año de 1903, por el cual, los profesores de clases terciadas

¹¹ Maximiano Valle que ingresara como administrativo al plantel, fue más tarde profesor de Elementos de teoría y nociones de armonía. *Cfr.* Base de Maestros

¹² “Proyecto de Reorganización de las clases del Conservatorio Nacional de Música y sus respectivos programas”, AGN, IPBA c. 64, exp. 23.

¹³ AHSEP, BIPSEP, México, tomo I, no. 3, 10 de febrero de 1903, pp. 209- 236.

¹⁴ AHSEP, BIPSEP, tomo II, no. 4, 10 de julio de 1903, pp. 177-217.

(tres veces por semana) percibirían ahora, en términos generales, \$ 1,200.00 pesos anuales en vez de \$ 625.00.¹⁵

Sin embargo, entre los aspectos negativos que también implicó, según lo denunciaba Melesio Morales, fue el hecho de haber favorecido el ingreso masivo de alumnos, no sólo carentes de talento, sino además, calificaba, “gente ociosa que no piensa más que en divertirse, sin entregarse seriamente al estudio; gente que, teniendo medios para llamar profesores a domicilio, prefiere la enseñanza oficial gratuita. Semejante afluencia de ‘amateurs’ estorbosos, han demandado aumento de clases y de profesores, con especialidad en las de piano, que son las más favorecidas para perder el tiempo.”¹⁶

El Plan de Estudios de 1903

Conforme al artículo 1° del nuevo Plan de Estudios, en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, habrían de cursarse “estudios especiales de canto, canto lírico, orfeón popular, coros y conjuntos vocales, piano, órgano, improvisación, arpa, instrumentos de arco, maderas, latones, composición, pedagogía musical y declamación dramática”.¹⁷ No obstante, entre algunas de las principales particularidades que presentaba el nuevo plan, destacaban:

Se volvía atrás en la denominación de los estudios correspondientes a los cordófonos de arco y aerófonos en general menos el órgano, ya que se englobaban nuevamente en tres rubros: arco, maderas y latones.

Por otra parte, los estudios de canto se distinguían ahora en cuatro variantes: canto, canto lírico, orfeón popular y coro y conjuntos vocales.

Asimismo, se introducían por primera vez dos nuevos tipos de estudios: los correspondientes a la improvisación y los de pedagogía musical.

¹⁵ *Cfr.* Presupuesto. BIPSEP, tomo II, no. 3, 20 de junio de 1903, pp. 139-141.

¹⁶ Morales, Melesio. “El Conservatorio: reminiscencias”, en *Melesio Morales...*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁷ AHSEP, BIPSEP, México, tomo I, no. 3, 10 de febrero de 1903, p. 209.

La materia de Solfeo y Teoría y Dictado Musical reunía a dos materias: Solfeo y Teoría Musical.

En el caso contrario, la clase de composición, antes en un profesor, se dividió en tres, al separarse por ejemplo Contrapunto y Fuga.

Entre las nuevas materias figuraban: Lectura escénica, Historia de la Música en sustitución de Historia Crítica y Filosofía de la Música; Improvisación y Composición práctica y, por supuesto, Conferencias sobre Pedagogía Musical.

En el caso de las asignaturas de música de cámara, se incorporaron las de: Conjunto de instrumentos de madera y Conjunto de instrumentos de latón.

Los instrumentos contemplados en el ramo de Instrumentos de arco eran: violín, viola, violonchelo y contrabajo.

Los instrumentos contemplados en el ramo de Maderas eran: Flauta, Flautín, Oboe, Corno Inglés, Saxofones, Clarinete, Clarinete-Bajo, Clarinete-pedal, Fagot y Contrafagot.

Los instrumentos contemplados en el ramo de Latones eran: Trompeta de émbolos, Cornetín, Trompa, Trombón de cañas, de émbolos, Tubas altos y Bajo-Tubas.

Los alumnos de viola cursarían hasta el tercer año con los de violín, al igual que los de improvisación hasta el séptimo año con los de órgano, independizándose respectivamente luego ambas especialidades.

Por primera vez, se contemplaba que profesores de Solfeo y Canto Coral de escuelas normales y secundarias cursaran estudios de Pedagogía Musical, los cuales se distribuirían en dos cursos: uno de Conferencias sobre Pedagogía Musical y otro de Práctica en las clases de Solfeo, Teoría y Dictado Musical. Asimismo, se pedía que para el ingreso a estos cursos, el alumno presentara previamente el haber cursado la instrucción primaria superior y el Solfeo, Teoría y Dictado Musical para instrumentistas.

Se incluyó en el presupuesto de la institución el pago del director de la orquesta del Conservatorio, así como el de los acompañantes de piano para las clases de canto.

Finalmente, por lo que tocaba a los estudios dramáticos, la única mención de éstos es la que indica que se contaba con un maestro de Lectura Escénica, uno de Declamación Lírica y otro de Declamación Dramática.¹⁸

Respecto a los cambios en la estructura general de los estudios, Justino Fernández advertía que se había realizado sin suprimir la división de las asignaturas en años, pero al mismo tiempo, aportaba una innovación fundamental. Considerando que la división anual de los cursos no era indispensable en dicho establecimiento, se autorizaba ahora que los alumnos pudieran “sustentar exámenes de materias divididas en varios años y comprobar en un sólo acto el saber correspondiente a algunas o todas las subdivisiones económicas de su enseñanza”.¹⁹

El objetivo era que los estudios artísticos fueran más expeditos y concretos, de modo que “para pintores, escultores, grabadores y músicos, se reducía a un mínimo el conjunto de enseñanzas que les impartan en materias que no sean de su arte”.²⁰ Por tal motivo, como vía de apoyo y estímulo que permitiera remontar la barrera de circunscribir la formación artística al esquema de contenidos anuales, se establecían concursos, premios, distinciones y honores progresivos para que acudiesen a Europa a continuar sus estudios, lo que permitiría desarrollar un “sistema de reembolso de pensiones” análogo al sistema japonés por el que se obligarían a “reembolsar ulteriores perfeccionamientos”.²¹

Por tal motivo, este plan de estudios contemplaba diversos tipos de concursos que habría tanto para los primeros años como para los finales, entre cuyos reconocimientos se otorgaría a los primeros lugares, una pensión

¹⁸ Ello se corrobora dado que en 1902 se indicaba que los cursos de declamación del Conservatorio, deberían sintetizarse en sólo dos: uno de *Lectura Superior* y otro de *Historia del Arte Dramático*, ambos de carácter anual, y quienes los concluyeran, deberían ir a realizar sus prácticas al Teatro Hidalgo en la Compañía del señor Cardona. “Apuntes del Inspector Gustavo Campa”, AGN, IPBA, c. 68, exp. 69.

¹⁹ AHSEP, BIPSEP, tomo II, no. 13, 10 de diciembre de 1903, pp. 771.

²⁰ AHSEP, BIPSEP, tomo II, no. 13, 10 de diciembre de 1903, p. 776.

²¹ *La educación pública en México a través ...*, op. cit., p. 109.

para irse a perfeccionar a Europa durante cuatro años, y en el caso de los otros dos lugares, una pensión con goce durante dos años. A los compositores, se les ofrecía además que su obra sería ejecutada por la Orquesta del Conservatorio.²²

En ese sentido, no había duda con relación al interés que planteaban las autoridades supremas, relativo a internacionalizar, profesionalizar y sistematizar la educación de las artes en el contexto nacional, pues aducían sobre este punto, la necesidad que planteaba el Ejecutivo de “borrar con las reformas introducidas en los referidos planes de estudios, la diferencia que existe entre los artistas analfabetas que copian la naturaleza por intención, y los artistas ilustrados, que con el auxilio de la ciencia, saben leer mejor las bellezas del gran libro abierto a todas las inteligencias y a todos los corazones”.²³ De igual manera, con dicho concepto se robustecía la concepción que privaba en el ánimo conservatorio y cultural en general, con relación a la distinción entre lo que era ser un *amateur*, como en los tiempos pasados, respecto del profesionista en ciernes del presente.

Por lo que respecta al contenido programático de las materias correspondientes al nuevo plan, por primera vez de manera explícita se tienen a la mano los documentos que permiten conocer la diversidad temática que se impartió a principios de siglo en las diversas asignaturas ofrecidas en el plantel, producto del trabajo de los respectivos maestros en respuesta a la convocatoria que las autoridades supremas de la Secretaría de Instrucción habían emitido para impulsar la reforma académica en la institución.

Del análisis de los respectivos programas de estudio, es posible afirmar lo siguiente:

Primero. En la materia de Solfeo se determinó la enseñanza de las barras, llaves, accidentes, compases, figuras, silencios, signos de puntuación, adornos, abreviaturas y matices, además de la lectura y entonación a primera vista de trozos melódicos de dificultad progresiva.²⁴

Segundo. La comisión docente de la clase de Orfeón, integrada por José G. Aragón y Ricardo A. Lodoza, sugirió el cambio de nombre de la materia por el de Coro, por

²² AHSEP, BIPSEP, tomo II, no. 13, 10 de diciembre de 1903, p. 776.

²³ *Ibidem*, p. 784.

²⁴ *Cfr.* nota 358, AGN, IPBA, vol. 64, exp. 23, ff. 763-76.

considerar no “castiza” ni adecuada dicha voz para la actividad vocal que se había enseñado hasta entonces en el Conservatorio. Asimismo, se determinaba que se enseñaría, en el primer curso: el canto de coro al unísono y la enseñanza simultánea de la armonía elemental. En el segundo, canto de coro a dos y tres partes iguales, con enlace de acordes consonantes y disonantes y contrapunto a dos partes, y en el tercero, canto de coro a cuatro y más partes desiguales, con enlace de acordes con modulación y práctica de imitación a dos partes.²⁵

Tercero. En la clase de Canto, concebida en siete años, a lo largo de los primeros cuatro se practicarían diversos ejercicios de emisión de voz, en los que se abordarían notas tenidas en escalas e intervalos; articulación por sílabas; filados con sonido y vocalización lenta y rápida, para posteriormente montar piezas de diferentes estilos y autores en las que se aplicarían los conocimientos anteriores, primero en aquéllas tipo oratorio, y posteriormente en las correspondientes al género lírico-teatral con práctica escénica.²⁶

Cuarto. En la materia de Acústica y sus aplicaciones a la Música, se determinó la enseñanza de las particularidades físicas del fenómeno sonoro, especialmente en relación a los efectos de su propagación en los diferentes estados de la naturaleza; las características físicas de la vibración en las cuerdas y la derivación a partir de ella de los armónicos; los efectos de la refracción, resonancia y eco sonoros; las características de la recepción auditiva; el origen y tipos de las escalas; los acordes, los modos y la armonía; los elementos del sonido, así como los siguientes aparatos y fenómenos físico-acústicos: placas de Chladni, flamas manométricas de König, varillas de madera, resonadores de Helmholtz, y el timbre de Savart, algunos de los cuales, como en el capítulo anterior se destacó, habían sido difundidos desde los primeros años de actividad del Conservatorio.²⁷

Quinto. Por lo que corresponde a la clase de Fisiología e Higiene del Aparato Vocal, se determinó el estudio de las diversas estructuras de los aparatos respiratorio, muscular y auditivo, con objeto de analizar fisiológicamente la producción sonora y, posteriormente, evaluar la importancia de la higiene para su conservación y de la constitución anatómica específica en la variedad tímbrica del género humano.²⁸

²⁵ *Ibidem*, ff. 77-87r.

²⁶ *Ibid.*, ff. 88-91r.

²⁷ *Ibid.*, ff. 92r-94r.

²⁸ *Ibid.*, ff. 94r-95r.

Sexto. En lo relativo a la materia de Arpa, los métodos de Bochsá, Bovio, Labarre, Oberthur y Dizi, fueron considerados como los principales, en tanto que para Piano se estipuló la división de su estudio en tres grados, los dos primeros con una duración cada uno de tres años y el tercero de dos, a lo largo de los cuales se priorizaría el estudio de escalas, intervalos, acordes y arpeggios en muy diversas combinaciones y tonalidades; se subrayaría la importancia del estudio diferenciado del legato, piccato, staccato y martellato; de los trinos y demás adornos estilísticos. Para ello, el repertorio técnico básico lo constituiría la obra de Juan Sebastian Bach: los Pequeños Preludios y Fugas para el primer grado, las Pequeñas Fugas, Invenciones y Sinfonías a 2 y 3 voces para el segundo, y el Clave bien Temperado para el tercero, que facultarían la ejecución de estudios de concierto de alto virtuosismo como los correspondientes a la obra pianística de Chopin y Liszt.

Septimo. En Órgano, se determinó el estudio de este instrumento a partir de dos áreas sustantivas en particular: la de la técnica de los teclados manuales y del pedal, y la correspondiente al arte de la registración. Para ello, sería fundamental el aprendizaje de la armonía y contrapunto antiguos y modernos, del canon y fuga, de las composiciones organísticas de las diferentes épocas, de la reducción al órgano de partituras vocales e instrumentales, de la improvisación libre y obligada con este instrumento, así como de los principales mecanismos y adelantos modernos en la fabricación de órganos.

Octavo. Para los Instrumentos de Arco, el estudio de las partes del instrumento, del manejo y efectos del arco, las dobles cuerdas, los acordes, armónicos, trinos, pizzicati, desmangue y ricochet, así como el avance técnico progresivo de los métodos tradicionales, entre otros aspectos, serían determinantes.

Noveno. En el aprendizaje de los Instrumentos de Aliento, se estipuló que a partir del tercer año de su enseñanza, al igual que en el caso de los de arco, los alumnos tuvieran acceso a la práctica en orquesta, con objeto de que se acostumbraran a la lectura a primera vista y a la ejecución en conjunto. De los respectivos instrumentos se deberían conocer sus partes y modo de armarlos y conservarlos; la respiración, diversas articulaciones: piccato, staccato, martellato y legato; escalas, intervalos y arpeggios; golpes de lengua; la fabricación de cañas, según fuera el caso; los fraseos, acentos, portamentos, movimiento de lengua; la afinación y

transposición; el filado, los adornos, calderones y fermatas; diferencias de diapasón y llave, entre otros aspectos.²⁹

Décimo. Para la clase de Composición, la comisión docente integrada por Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses y Ricardo Castro, planteó la enseñanza de la armonía consonante y disonante; del contrapunto en sus diversas presentaciones; del bajo cifrado, inversión de acordes, cadencias, progresiones, armonización de bajos o de cantos dados; la modulación, las alteraciones, notas de paso y adornos melódicos; las imitaciones; canon y fuga, instrumentación, composición conforme a las formas clásicas (variación, rondó, forma sonata, sonata, sinfonía, concierto, formas cíclicas, música vocal y dramática) y composición libre.³⁰

Undécimo. La clase de Pedagogía Musical, definida por los maestros Flores, Castro y Gariel como “la ciencia y el arte de la educación musical”, debería desarrollar en su primer grado: los conceptos de educación, pedagogía y pedagogía musical; las leyes del desarrollo físico, y abordar aspectos de atención, percepción, memoria, imaginación, abstracción y raciocinio. Asimismo, en el segundo: cuestiones de metodología pedagógica y musical, así como los principios generales de la enseñanza.³¹

Al mismo tiempo, como otra de las novedades que implicaba el nuevo plan de estudios, se introdujo la de haber modificado la organización administrativa del Conservatorio, por lo que ahora la escuela contaría con un Director, un Subdirector, un Secretario y un Bibliotecario, además de los profesores y empleados indispensables. Así, de acuerdo con las funciones que a cada uno se estipularon en la propuesta reglamentaria que elaboró la inspectoría de Campa, destaca el matiz original que habría de ostentar la figura del bibliotecario, a quien fundamentalmente se le encomendaba la curaduría del repertorio y de los instrumentos de música en los siguientes términos:

Art. 5. Las obligaciones de este empleado son: I. Conservar bajo su responsabilidad los objetos artísticos, las obras de literatura musical, métodos, música impresa y manuscrita del Establecimiento, así como los instrumentos y sus accesorios, cuyo catálogo e inventario formará cada año con la debida clasificación,

²⁹ *Ibid.*, ff. 121r-139.

³⁰ *Ibid.*, ff. 140-142.

³¹ *Ibid.*, ff. 149-152.

debiendo remitir un ejemplar a la Secretaría, y conservando en su poder el otro, en el que agregará inmediatamente las nuevas clasificaciones que se hagan, después de acusar el recibo correspondiente...³²

Cuestión que significaba un avance más en el campo de la protección y preservación de los materiales musicales con que contaba la institución.

Igualmente, otra modalidad introducida fue la figura del “Director de clases”, distinción que de manera particular se empleó para la asignatura de piano, y que debió haberse empleado en gran medida debido al creciente aumento de la matrícula de los alumnos inscritos al estudio de este instrumento, fenómeno que advirtió en esos mismos años el propio Morales. Profesores titulares y directores tenían básicamente las mismas prerrogativas y obligaciones, pero además a los directores les estaba facultado el poder encauzar los trabajos tanto de los profesores titulares como de los que tuvieran la función de profesores auxiliares.³³

Por otra parte, en la nueva reglamentación para el funcionamiento de la escuela, era notorio el decisivo y por demás influyente papel que representaba la figura del Inspector de la Enseñanza Musical —en el caso concreto de Gustavo Campa— dentro del panorama educativo en general, no sólo musical, a quien, entre otras de sus atribuciones, le estaba asignado el recibir mensualmente los informes que hubieran presentado al director de su respectiva escuela los profesores y directores de clase, a fin de que con sus propias observaciones, él mismo se encargara de enviar posteriormente esta información a la Subsecretaría.³⁴

³² *Disposiciones reglamentarias del Conservatorio Nacional de Música, formadas por el Inspector de la enseñanza musical y aprobadas provisionalmente por la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, para que rijan en dicho Establecimiento desde el próximo año escolar, entretanto se revisan con arreglo a la ley*, en AHSEP, BIPSEP, tomo II, no. 13, 10 de diciembre de 1903, pp. 892-803.

³³ *Ibidem*, pp. 806-807.

³⁴ *Ibid.*, p. 807. Las instrucciones a que debía ceñirse para el ejercicio de su encargo disponía: Para visitar, como debe hacerlo periódicamente, todas las escuelas que dependen del Gobierno y en que se imparte la enseñanza de la música, podrá dar previo aviso al Director General de Instrucción Primaria si se trata de escuelas que de éste dependan, al Director General de la Enseñanza Normal si se trata de cualquiera de las Normales o de sus anexas, o en su caso respectivamente, al Director de la Escuela Nacional Preparatoria o del Conservatorio Nacional de Música.

Por tal motivo, reiteradamente Campa solicitó a dicha instancia gubernamental, remediar la falta de un repertorio musical adecuado para las clases de Canto Coral en las Escuelas Primarias y aún fiestas de las mismas, ya que al ejecutarse “coros inadecuados o de gusto tan banal” como se acostumbraba, ello pervertía “el gusto estético de los niños”, por tanto, pedía se definieran los programas de Canto que debían regir en tales escuelas previa revisión y aprobación de la Inspección,³⁵ lo explica que precisamente a la inspiración de Gustavo E. Campa se haya debido una de las primeras colecciones de cantos escolares elaborados de manera expresa para las escuelas de educación primaria en México.

En las visitas que haga podrá interrogar a los profesores en lo particular y tomar así mismo de ellos cuantos informes estime convenientes para hacerse cargo de su método y de los resultados que con su enseñanza obtengan; pero no les dirigirá advertencias. Podrá también conferenciar con los directores de las escuelas exponiéndoles las observaciones que haya hecho y tomará nota de las que el director le proponga. Informará en todo caso después de cada visita por escrito a la Subsecretaría de Instrucción Pública, la cual, previo el acuerdo del Secretario del ramo, dictará las instrucciones que crea debidas.

Visitará de nuevo los establecimientos para los que se hayan dictado las instrucciones a que se refiere la prescripción que precede, a fin de observar si se han cumplido.

En sus visitas estudiará prácticamente la ejecución de los programas aprobados por esta Subsecretaría; tomará nota circunstanciada de las dificultades que presenten y propondrá a la Subsecretaría del ramo los medios prácticos de vencerlas.

Promoverá ante la Subsecretaría de Instrucción Pública todas las medidas que conduzcan a desarrollar el gusto por la música a cuyo efecto dirigirá la organización de centros musicales de educación popular (coros, orfeones, conciertos) y propondrá las condiciones con que puedan subvencionarse empresas de ópera u otras análogas.

Vigilará constantemente la aplicación de las medidas adoptadas para el cultivo de las aptitudes estéticas por medio de la música y dará a conocer desde luego sus observaciones a la Subsecretaría del ramo. “Instrucciones a que debe sujetarse...”, AGN, IPBA, c. 231, exp. 40, *cf.* nota 354.

³⁵ “Apuntes del Inspector Gustavo Campa”, AGN, IPBA, c. 68, exp. 69. A él se debió también la propuesta de celebrar un concurso para la letra de cantos escolares, cuyo objetivo sería que se escogieran aquéllos cuyo texto fuera referente a los deberes sociales del niño, a las nociones científicas a su alcance, a los sentimientos constitutivos del alma del hogar y de la Patria y que, mediante apologías, fueran instruidos los pequeños en las bases de conocimientos futuros de orden intelectual o moral.

El nacimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional

Otro hecho determinante que contribuyó al viraje de las tendencias artísticas en los primeros años del siglo xx, fue el hecho de haber ordenado la Secretaría que, conservando exclusivamente su cargo como director del Conservatorio, José Rivas dejaba de ser el titular de la orquesta del plantel, ya que había sido nombrado en su lugar el maestro Carlos Julio Meneses, quien habría de darle un giro trascendental a la agrupación.

Hacia 1901 la Orquesta del Conservatorio logró alcanzar un número cercano a los cien integrantes, motivo por el que al año siguiente las autoridades dispusieron darle un nuevo nombre: Orquesta Sinfónica Nacional. Ella se constituiría así, a decir del propio Carlos Chávez, en “la primera gran orquesta sinfónica permanente, de altura profesional y sostenida por el Estado que hubo en México”,³⁶ lo que haría de Meneses prácticamente el primer director de una orquesta sinfónica mexicana y de cuyo esfuerzo se debió el estreno en nuestro país de programas en los que se incluyeron obras de compositores tanto del periodo clásico (Haydn, Mozart, Beethoven) como del romántico (Wagner, Massenet, Vieuxtemps, Charpentier, Liszt, Berlioz), además de otras de autores de vanguardia, como fue el caso del impresionista gálico Claude Debussy y del coterráneo Ernesto Elorduy.³⁷

Las reformas realizadas en la estructura conservatoriana en ese año, propiciaron igualmente una serie de cambios importantes para dicha agrupación. En primer lugar, y por primera ocasión para un conjunto instrumental sinfónico en el país, por indicaciones del entonces Subsecretario de Instrucción Pública, Justo Sierra, se dieron instrucciones para que su misma directiva elaborara un proyecto de reglamento para su funcionamiento. Por este motivo, el 12 de agosto de 1902, Meneses presentó a la consideración de las autoridades el Reglamento provisional de la nueva Orquesta del Conservatorio

³⁶ Chávez, Carlos, “La Sinfónica Nacional”, *Nuestra Música*, México, año V, no. 18, II trimestre, 1950, p. 115.

³⁷ El 22 de enero de 1902, fue estrenado en el Teatro del Conservatorio el poema lírico *Zulema* de Ernesto Elorduy sobre el libreto de Rubén M. Campos, y con la orquestación de Ricardo Castro. Protagonizada por Guadalupe Roig, correspondió a Ricardo Lodoza la dirección de los Coros. Olavarría y Ferrari, E., *op. cit.*, tomo IV, pp. 2246-2248.

Nacional de Música,³⁸ desarrollado a lo largo de 11 artículos y uno transitorio, en el que anexó la nómina del personal con que contaba la orquesta, labor que tocó realizar al profesor de aerófonos de boquilla circular Arturo Rocha y a partir de cuya información, es posible conocer la dotación que poseía la orquesta entonces: 14 violines primeros, 14 violines segundos, 7 violas, 6 violonchelos, 6 contrabajos, 4 arpas, 3 flautas, 4 trompetas, 4 cornos, 3 trombones, 1 tuba bajo, 1 timbalero y “ruidos”, cuya suma hacía un total de 74 miembros permanentes.³⁹

Conforme a lo indicado por dicho documento, entre las obligaciones que se contemplaban, figuraba la relativa a que los atrilistas se presentaran puntualmente a los dos o tres ensayos semanales que se proyectaba tener, cuya duración fluctuaría entre 2 y 3 horas, así como a todos los extraordinarios que emplazara el director. Asimismo, estaban conminados a participar en las festividades y actos de entrega de premios de las distintas escuelas nacionales, so pena de ser objeto de multas y suspensión en caso de que llegaran tarde o faltaran a un ensayo o función. Por otro lado, les estaba impedido, emplear el nombre de esta orquesta en caso de que se involucraran en la formación de alguna otra para actuar en óperas, zarzuelas, o cualquier tipo de eventos.

³⁸ “Reglamento Provisional de la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música”, AGN, IPBA, c. 64, exp. 22.

³⁹ Los miembros en 1902 de esta orquesta eran: Violines primeros: Alberto Amaya, Pablo Sánchez, Pedro L. Manzano, Jacobo García Sagredo, Luis G. Saloma, Arturo Aguirre, Lauro Beristáin, Félix Rocha, Pedro Valdés Fraga, Gabriel Unda, Ignacio de Ángel, Emilio R. Palacios, Miguel Valle, Luis Girón; Violines segundos: Porfirio Rocha, Adolfo Romero, Eduardo Ricarte, José María Pérez, Roberto Marín, Francisco Solares, Eriberto López, Antonio Anaya, José I. González, Everardo Ramírez, Rafael Galindo (Jr.), J. Guadalupe Aguilar, Juan Soler, Othón Lara; Violas: Andrés Herrera, Francisco Campa, Alvaro Cerda, Cipriano Sánchez, Primo Sánchez, Antonio Sánchez, Buenaventura Herrera; Violoncelos: Rafael Galindo, Luis Zayas, Horacio Ávila, Ignacio Landa Garay, Francisco Velázquez, Francisco H. Rodríguez; Contrabajos: Angel Campillo, Manuel Otea, Cruz Garnica, Rafael Gómez, Gregorio Aranda, Federico Vélez; Maderas: Librado Suárez, Marcos Rocha, Susano Robles, Isidro Jiménez, Jesús Dessachy, Apolonio Arias, José Bricéño, Antonio Hernández, Tiburcio Gonzáles; Metales: Arturo Rocha, Luis Balcázar, Lucino Nava, Jesús Toledo, Arturo Wolffer, Isaac Calderón, Jesús Dávila, Isidro Briseño, Agustín Guzmán, Gregorio Ortíz, Nicolás Bravo, Ramón Castro; Percusión: José Murillo, Feliciano Guridi; Arpas: Isabel Obregón de Priego, Flora López, Guadalupe V. de García, Manuel Priego; Archivero: Adolfo Romero; Mozos: Juan Araujo y Andrés Pineda. *Ibidem*.

Finalmente, se contemplaba la posibilidad de que, previa solicitud, algún *amateur* pudiera ensayar con dicha organización.

De esta manera, la orquesta quedaba conformada por integrantes a los que se consideraría empleados públicos sujetos a un sueldo mensual fijo, lo que hubo de otorgarles el goce de una continuidad laboral, hasta entonces desconocida en organizaciones de este tipo y por la que en gran medida se tuvieron “magníficos resultados artísticos, con todas sus excelentes consecuencias culturales”.⁴⁰ Por ejemplo, cabe destacar que del presupuesto otorgado al Conservatorio en 1903 —que sumaba entonces \$ 80,823.00 pesos—, se dispuso un sueldo anual de \$ 1,200.85 pesos para el Director de este conjunto, así como la cantidad de \$ 20,000.00 pesos como subvención para los sueldos de los integrantes de la Orquesta.⁴¹

Explicación de este apoyo financiero sin precedentes en la historia de la institución, aún en comparación con los recursos materiales que Bابلot en su tiempo había obtenido para la escuela, la podría constituir el hecho de que se contaba con el favor indiscutible tanto del Secretario de Hacienda, José Yves Limantour, como de Justo Sierra, quienes no dudaron en ofrecer los medios que permitieran sanear las finanzas de la institución en aras de contribuir a su progreso. “En fin, el señor Secretario de Hacienda, que es un entendido *dilettante*, secundado por el diligente señor Subsecretario de Instrucción Pública, se han propuesto, a cuanto parece, elevar muy alto el plantel musical y no hay que dudarlo, lo conseguirán”,⁴² tal era el sentir de la comunidad conservatoriana en aquellos tiempos.

Aunado a ello, hubo otras acciones a su favor, como el hecho de habersele proporcionado a la Orquesta un importante lote de instrumentos musicales en la misma oportunidad en que se compraban diversos instrumentos y un órgano para uso de las clases en el Conservatorio. Esta inversión organológica musical, fue evidentemente un notable progreso que redundó en una mejora general de la calidad académica de la institución, sólo explicado por la clara conciencia que tenían las autoridades de que “el pensamiento intelectual y moral de las escuelas superiores no se efectuaría si no se renovaran

⁴⁰ Chávez, C. *Op. cit.*, p. 115.

⁴¹ AHSEP, BIPSEP, pp. 235-236.

⁴² Morales, M. “El Conservatorio: reminiscencias”, en *Melesio Morales...*, *op. cit.*, p. 120.

así mismo sus útiles, sus instrumentos y sus mobiliarios, pues parte de ellos no ha sufrido modificaciones desde hace más de treinta años”.⁴³

Al mismo tiempo, otra muestra más de los avances que pudieron concretarse con dicha agrupación, fueron los conciertos presentados por la orquesta conservatoriana en 1904, cuando Meneses dirigió en el Teatro Renacimiento, el *Stabat Mater* de Rossini, y en el Arbeu diversas composiciones de Beethoven, Massenet, Von Weber y Wagner, amén de otras de su contemporáneo Felipe Villanueva, a propósito de cuyas presentaciones declaró Melesio Morales:

En México, hoy por hoy, el número de adeptos a la música abstrusa y polifónica es escasísimo. Puede contarse así: setenta u ochenta individuos para el cuarteto clásico; veinticinco o treinta profesores de piano dedicados a la enseñanza de música rusa y sus congénicas; una sexta parte del teatro Arbeu que acude al llamamiento de la música wagneriana (estilo Berlioz); cuarta parte de ídem, afecta a la ecléctica música francesa (grande ópera) y la mitad que aguanta los conciertos sinfónicos... La corporación orquestal del Conservatorio y su director, merecen bien del arte por la fatigosa y reverente labor que desempeñan, con tal fe y aún fanatismo, que llegan con ello a imprimir oscilación en nuestras convicciones, orillándonos en momentos a esperar el cambio deseado. ¿Triunfarán? ¡chi lo sà!... Por nuestra parte, lamentando en cierto modo el desvío de nuestros melómanos por un arte que debiera ser mejor atendido y cultivado, nos congratulamos con nuestros partidarios por el valor nunca entibiado, con que reciben las producciones, tanto antiguas como modernas, firmadas por Rossini, Donizetti, Bellini, Mascagni, Puccini y Giordano, pertenecientes todos a la madre-escuela italiana, bella, grande e inmortal.⁴⁴

⁴³ *La educación pública en México a través...*, *op. cit.*, p. 106. Como ejemplo de este impulso a la adquisición organológica musical, se podría señalar el informe que Sierra dio a Rivas con motivo de que habían llegado a la capital 6 pianos para uso del Conservatorio, cuyo libramiento de \$ 5,297 pesos lo realizó la Tesorería General de la Federación. Las marcas de ellos y su destino eran: 3 Schiedmayer, para las clases de piano, 1 Rönisch para la de canto, 1 Bechstein para la composición y 1 Steinway para la de acústica y sus aplicaciones a la Música. “Apuntes del Inspector Gustavo Campa”, AGN, IPBA, c. 68, exp. 69.

⁴⁴ Morales, Melesio. “Los Conciertos del Conservatorio en el Arbeu”, en *El Tiempo*, 4 de mayo de 1904, en *Melesio Morales...*, *op. cit.*, pp. 108-109.

Sin duda alguna, los triunfos de este destacado maestro mexicano al frente de tan meritoria agrupación se sucedieron unos tras otros, merced a su infatigable labor de divulgación artística dirigida a distintos sectores de la sociedad,⁴⁵ de lo que resulta imprescindible mencionar que a dicha agrupación se debió, en el año de 1910, la presentación de un ciclo con las nueve sinfonías de Beethoven, varias de ellas escuchadas por primera vez en el país como en el caso de la coral.

Por otra parte, resulta igualmente ilustrativo, mencionar que entre sus solistas figuraron, las sopranos Antonia Ochoa de Miranda y María Luisa Escobar, el barítono Roberto Marín, los violinistas José Rocabruna, Pedro Valdés Fraga y Julián Carrillo, así como los pianistas Alberto Villaseñor y Pedro Luis Ogazón,⁴⁶ todos ellos, catedráticos del Conservatorio.

De esta manera, México, el “país de la zarzuela”, en el que las orquestas hasta entonces se habían integrado al amparo tanto de las compañías de ópera como de las del “género chico”, por fin tenía “un público no numeroso, pero sí suficiente para mantener una sinfónica”,⁴⁷ lo que habría de favorecer posteriormente la fundación de diversos conjuntos camerísticos, como fueron los cuartetos Rocabruna, Saloma y Bruselas así como el Octeto México, todos ellos, igualmente integrados en su mayoría por miembros de la comunidad conservatoriana.⁴⁸

Avances de la política educativa gubernamental

Con el nuevo siglo, la política educativa fue también reformada. Se planteaba la necesidad de llevar a cabo acciones conjuntas que permitieran transformar y adecuar la enseñanza que se impartía en los distintos niveles de educación, desde la enseñanza primaria y aún el jardín de niños, hasta en las distintas escuelas profesionales conforme a los avances que se advertían

⁴⁵ Zanolli Fabila, B.L., *op. cit.*, pp. 65-68.

⁴⁶ Carmona, G., “Periodo de la Independencia a la Revolución (1810-1919)”, en *La música de México*, *op. cit.*, pp. 167-168.

⁴⁷ González Navarro, Moisés. *La vida social, Historia Moderna de México, El Porfiriato*. Coord. gral. Daniel Cosío Villegas, 3a., México, Hermes, 1973, p. 771.

⁴⁸ Carmona, G., *op. cit.*, p. 148.

en otras instituciones del extranjero y dentro del marco de la filosofía positivista imperante.

En ese sentido, prácticamente desde el inicio de la primera década se observó una situación cualitativamente distinta en la organización y planeación educativas. Los trabajos realizados por los distintos Congresos Nacionales de Instrucción habían acordado sobre la necesidad de uniformar la enseñanza, motivo por el cual, prácticamente desde que había jurado el cargo de Secretario de Justicia e Instrucción Pública, Justino Fernández había presentado la propuesta ante la Cámara de Diputados de que fueran creadas dos oficinas mayores con objeto de que los asuntos de justicia y los de instrucción pública se vieran por separado. Ante el éxito de su recomendación, habrían de constituirse dos subsecretarías, al frente de una de las cuales había sido designado Justo Sierra.⁴⁹

Con este renovado apoyo gubernamental a la educación, se llevó a cabo la conformación del Consejo Superior de Educación Nacional (13 de septiembre de 1902), cuya tarea primordial fue llevar a cabo una revisión exhaustiva de los distintos grados y tipos de enseñanza, en particular en lo correspondiente al funcionamiento y estructura de las distintas escuelas profesionales. Para ello era fundamental el examen de los planes de estudio de las dos instituciones oficiales de arte, con objeto de que éstos se reformaran, según se indicaba, “en consonancia con las exigencias del progreso del arte”, puesto que el Gobierno se proponía “hacer por el avance de estos planteles cuantos sacrificios sean compatibles con sus condiciones financieras”.⁵⁰

Así pues, se consideraba “un deber de primera importancia conservar este rasgo distintivo de nuestra personalidad, que nos hace por extremo sensibles a las manifestaciones del arte y nos impele a la imitación, pródromo cierto de la asimilación y la creación”.⁵¹ Pero independientemente de las concepciones nacionalistas o internacionalizantes que se sostuvieran, lo cierto es que realmente el último cuarto del siglo XIX y en particular los últimos años del porfiriato, fueron una trascendental época para el mundo artístico nacional. La infatigable actividad desplegada en sus diversos órdenes, no

⁴⁹ Vázquez, Josefina Zoraida. *Nacionalismo y Educación en México*, México, El Colegio de México, 1979, p. 98. (Nueva Serie, 9)

⁵⁰ AHSEP, BIPSEP, México, tomo II, no. 1, 10 de mayo de 1903, p. 30.

⁵¹ *Ibidem*, p. 31.

sólo a cargo de artistas extranjeros sino también nacionales; la importante promoción de eventos de elevada calidad artística dentro de las propias instituciones de educación superior, principalmente de elementos emanados de las esferas conservatorianas; la prolífica producción de obras de todo género, así como la incesante preocupación por desarrollar metodologías de la manera más atinada y pertinente, no sólo conforme a las tradiciones seculares, sino también y de manera especial de acuerdo con las innovaciones contemporáneas, para la enseñanza de las artes, lo corroboran.

Este fenómeno, sin embargo, no fue espontáneo, derivó en gran medida del grupo de intelectuales en el poder; hombres que habían sido instruidos bajo pautas por las que se respetaban los cánones pedagógicos, artísticos y culturales en general. Sin embargo, si bien en su ánimo se manifestó una indiscutible inclinación por fomentar la ilustración de la sociedad, todavía el país debería esperar la llegada de los tiempos de un Vasconcelos o de un Cárdenas para hacer extensiva esta obra educativa a la población en general. No obstante, no deja de ser menos importante la obra que las distintas generaciones de liberales fueron cultivando a lo largo de los regímenes de Juárez y Díaz para el caso específico de la enseñanza artística.

En dicha forma, sobresale la concepción vanguardista de la generación de los científicos porfirianos en torno a la posibilidad de impulsar al arte mediante la participación del propio Estado:

El mecenado artístico en su forma superior debe ser afán ejercido por el Estado en primer término, pero no nos forjemos ilusiones: ni esa protección podrá pasar de ciertos límites si a ella no coadyuva la riqueza de los particulares.⁵²

Situación que proponía, en pocas palabras, una forma de participación mixta que habría de desarrollarse décadas después. En tanto, influenciados por los adelantos que presentaban los países europeos, destacaban la necesidad de fomentar el desarrollo de una “doble corriente de inmigración de maestros extranjeros, suficientes, reputados, en nuestras escuelas de arte y otra de emigración de nuestros mejores escolares hacia los centros artísticos de Europa”,⁵³ y tenían razón, ya que ello posibilitaba que los especialistas

⁵² *Ibíd.*, p. 31.

⁵³ *Ibíd.*

del exterior pudieran fundar escuelas y tradiciones que, de otra forma, difícilmente podrían ser desarrolladas con los recursos exclusivos de México. De la misma manera, el impulso a la preparación en el Viejo Continente de los alumnos más aventajados, facultaba que éstos pudieran, además de prepararse en las fuentes mismas de la tradición musical de Occidente, tener contacto con los niveles de preparación y ejecución internacionales, lo que además de instruirles, les habría de motivar para alcanzar los altos rangos de excelencia que se necesitaban para poder participar en las competencias y certámenes artísticos mundiales.

En el caso particular del Conservatorio, uno de los primeros indicios que anunció la nueva época, se dio en el año de 1902 a raíz de la solicitud antes expuesta del Secretario de Instrucción, por la que conminó a la participación de la comunidad académica de esta institución dentro del proceso de transformación programática. El que la misma Secretaría recabara los documentos resultantes de manos de los propios especialistas, se explicaba en el hecho de que el recién nombrado Consejo Superior de Educación, bajo la presidencia del Subsecretario Sierra, hubo de instruir una Comisión de Programas y Textos, en la que se incluyeron a los directivos de las escuelas oficiales de arte: la Escuela Nacional de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música, esto es, el arquitecto Antonio Rivas Mercado y el violinista José Rivas, a quienes se habrían de sumar los licenciados Luis Méndez y Miguel S. Macedo, los doctores Eduardo Liceaga y José Terrés y el ingeniero Agustín Aragón.⁵⁴ Un mes después, el propio Consejo declaraba como directores consejeros natos, además de Rivas Mercado y José Rivas, a Manuel de Zamacona y Rafaela Suárez, en tanto que se designaban como consejeros temporales a Emilio G. Baz, Adrián Fournier y Luis Salazar.⁵⁵

Para el mes de agosto de 1904, los integrantes del Consejo Superior de Educación fueron comprendidos en tres categorías: Consejeros Natos, Consejeros Temporales y Consejeros Oficiales, según puede observarse en el siguiente cuadro.

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ Suplentes de los consejeros temporales fueron los ingenieros Manuel F. Álvarez y José C. Segura. AHSEP, BIPSEP, México, tomo II, no. 5, 30 de julio de 1903, p. 231.

Consejeros natos

Ing. Miguel F. Martínez	Director General de Instrucción Primaria
Alberto Correa	Director General de Enseñanza Normal
Dr. Manuel Flores	Director General de la Escuela Nacional Preparatoria
Lic. Pablo Macedo	Director General de la Escuela Nacional de Jurisprudencia
Dr. Eduardo Liceaga	Director General de la Escuela Nacional de Medicina y Presidente del Consejo Superior de Salubridad
Ing. Manuel Fernández Leal	Director de la Escuela Nacional de Ingeniería
Arq. Antonio Rivas Mercado	Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes
Ing. Manuel Ibarrola	Director de la Escuela Nacional de Agricultura
Lic. Juan de Dios Casasús	Director de la Escuela Nacional de Comercio para hombres
Ing. Manuel Álvarez	Director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para hombres
Lic. Emilio Rabasa	Director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para mujeres
Srita. Rafaela Suárez	Directora de la Escuela Normal de Profesoras
José Rivas	Director del Conservatorio Nacional de Música
José María Vigil	Director de la Biblioteca Nacional
Cecilia Mallet	Directora del Colegio de la Paz
Guillermo de Landa y Escandón	Gobernador del Distrito Federal

Consejeros temporales

Profra. Juvencia Ramírez Vda. de Chávez
 Profra. Raquel Santoyo
 Profr. Balbino Dávalos
 Profr. Luis Murillo
 Profr. Enrique Paniagua
 Profr. Gregorio Torres Quintero
 Lic. Víctor Manuel Castillo
 Lic. Miguel S. Macedo
 Lic. Genaro Raigosa

Dr. Ángel Gaviño Iglesias
 Dr. Eugenio Latapí
 Dr. José Terrés
 Dr. Manuel Toussaint
 Ing. Alberto Best
 Ing. Norberto Domínguez
 Ing. Valentín García
 Ing. Luis Salazar
 Ing. Carlos Sellercir
 Arq. Adamo Boari
 Dr. Luis Ruíz (supernumerario)
 Adrián Fournier, Director del Liceo Fournier
 Juan Lucio A. Salet, Director del Liceo Francés
 J.C. Williams, Director del Colegio Inglés

Consejeros oficiales

Lic. Luis Acevedo	Jefe de Archivo, Estadística e Informática de la Subsecretaría de Instrucción Pública
Lic. Ezequiel Alvarez	Jefe de la Sección de Preparatoria y Profesional
Profr. Leopoldo Jiel	Jefe de la Sección de Instrucción Primaria y Normal
Lic. Ramón Manterola	Representante de la Secretaría de Gobernación
Tnte.Cnl. José Luis Legorreta	Representante de la Secretaría de Guerra
Dr. Porfirio Parra	Secretario del Consejo
Lic. Alonso Marisla y Piña	Oficial
Antonio Revillas	Oficial auxiliar ⁵⁶

Asimismo, aparte de la presencia de José Rivas en este listado, es posible advertir que figuraban los nombres de otros personajes que en un tiempo fueron —o que aún lo eran— catedráticos de la institución conservatoria, como era el caso de los doctores Eduardo Liceaga, Eugenio Latapí y Porfirio Parra.

⁵⁶ AHSEP, BIPSEP, México, tomo III, no. 6, 30 de julio de 1904, pp. 602-605.

En el transcurso de los años siguientes, la enseñanza conservatoriana continuó nutriéndose con nuevas aportaciones y transformaciones emanadas de la propia esencia del plan de 1903. Por ejemplo, unos cuantos meses después de su publicación y como consecuencia del creciente gusto y afición por el género operístico, se fundó en la institución la clase “especial de Coros de Ópera”, a cargo del destacado director de orquesta José Gonzalo Aragón⁵⁷

De su obra, tuvieron frutos no sólo los conservatorianos, sino el público en general, tanto de la capital como de los mismos estados en donde le conocían y respetaban. Era el típico artista empresario que con tenacidad y eficacia luchó por impulsar el desarrollo de la ópera en México a principios de siglo. Músico entusiasta y emprendedor,

en los diversos cuadros líricos que formó tuvieron oportunidades nuestros cantantes de presentarse en público y de hacer práctica de teatro; y el público tuvo oportunidades de educarse, a su vez, y de contribuir a la paulatina formación de intérpretes nacionales que fuesen capaces de constituir con el tiempo, buenas compañías de ópera.⁵⁸

Mientras tanto, en la escuela se prosiguió con la labor de reformar los programas de enseñanza, renovar el material de estudio para la orquesta y promover con especial interés el sistema de concursos, innovación que para ese entonces también había sido adoptada en la Escuela Nacional de Bellas Artes.⁵⁹

Por otro lado, las modificaciones que habrían de producirse en el organigrama del ministerio de educación iban a provocar cambios favorables

⁵⁷ José Gonzalo Aragón, estudiante del Conservatorio, fue maestro de esta institución de 1902 a 1908 como pianista acompañante y en las clases de Orfeón, Conjuntos vocales y Conjuntos de Ópera, de la que fue fundador. Notable empresario operístico, fundó la Compañía Mexicana de Ópera Popular que se presentó por primera vez en el Teatro Arbeu con *Cavallería* en 1895. Dejó el Conservatorio cuando pasó a dar clases de Orfeón en la Escuela Nacional Preparatoria (1908-1913), y a su vez ésta para formar compañías operísticas de gran éxito durante el periodo 1913-1915. *Cfr.* Base de datos de Maestros y Zanolli Fabila, B.L., *op. cit.*, pp. 117-127.

⁵⁸ Herrera y Ogazón, A. *op. cit.*, pp. 172-173. Entre sus solistas destacaron: Luisa Larraza, José Torres Ovando, José Vigil y Robles, Beatriz Franco, Rafael López y Eduardo Luján.

⁵⁹ *La educación pública en México a través...*, *op. cit.*, pp. 119-128.

fundamentales en la vida conservatoriana. Con fecha 16 de mayo de 1905, tuvo lugar, a decir de Puig Casauranc, “el paso más trascendental en materia de educación pública en México durante el gobierno del General Díaz, con la creación de la nueva Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes”,⁶⁰ sólo superada con la fundación de la Secretaría de Educación Pública en 1920 a cargo de José Vasconcelos. Justo Sierra finalmente había logrado que la Subsecretaría se convirtiera en un ministerio independiente, lo que le hacía augurar mayores recursos y libertad de acción para poder llevar a cabo la realización de su plan de reformar integralmente la educación; su meta era hacer de ella un medio de integración nacional, pues aun cuando su competencia se circunscribía a la Ciudad de México y territorios federales, por el control que ejercía sobre las sociedades científicas, museos, y formación de maestros que en su mayoría lo hacían en la capital, su influencia prácticamente era federal.⁶¹

En tal sentido, la nueva sociedad formada por Sierra y el licenciado Ezequiel A. Chávez, en su calidad de Subsecretario del ramo, verdaderamente constituyó el motor del cambio, permitiendo dar inicio al proyecto del progreso educacional en México gracias a su “amplitud de miras, la firmeza del esfuerzo y la uniformidad de métodos que procuró establecer en la enseñanza”.⁶²

Concretamente, el apoyo que hubo de brindar Justo Sierra al Conservatorio fue determinante para el desarrollo de esta institución, lo cual tenía su correspondiente explicación. A él había correspondido tomar parte en los procesos iniciales que tuvieron lugar para la fundación de dicha escuela, pues como se recordará, desde aquellos años había sido un miembro destacado de la Sociedad Filarmónica Mexicana, lo que auguraba al plantel musical la continuidad de un periodo de bonanza y apoyo oficial para el cumplimiento de sus tareas de instrucción y divulgación artísticas.

El Conservatorio, que en aquel año había recibido la inscripción de 1,000 alumnos —474 hombres y 526 mujeres—, entre otras cosas, fue testigo de un notable acontecimiento académico que sacudió a la comunidad conservatoriana y a la opinión en general, según lo asentó el mismo Porfirio Díaz en

⁶⁰ *Ibidem*, p. 13

⁶¹ Vázquez, J.Z., *op. cit.*, pp. 99-100.

⁶² *La educación pública en México a través...*, *op. cit.*, p. 13.

su informe presidencial presentado el 16 de septiembre, al referir que: “Por primera vez se ha logrado que el Conservatorio Nacional de Música organice y lleve a término la reorganización de una ópera en la que tomaron participación varios de los más distinguidos discípulos de este establecimiento”.⁶³ La ópera en cuestión era *El retrato de Manon* de Julès Massenet, presentada bajo la dirección de Alberto Morales y que, aun habiendo sido presentada en una única función, según informó el director del plantel, su monto ascendió a mil pesos.⁶⁴

Participación conservatoriana en el Ateneo Mexicano Literario y Artístico

Mientras el Conservatorio se debatía en la formulación de un nuevo plan de estudios, desde finales de 1901, ciertos acontecimientos en el medio cultural absorbieron a distinguidos miembros de su comunidad. En ese entonces, el director del periódico hispano *El Correo Español*, José Porrúa, propuso a Justo Sierra que en México se creara, a semejanza del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid una organización de este tipo. La respuesta de Sierra no pudo entonces ser más entusiasta:

No sólo resucita usted aquí una idea, sino una tentativa: veinte años hace, obedeciendo al impulso de nuestro inolvidable amigo Riva Palacio, llegamos a establecer un “Ateneo”, lo reglamentamos, reunimos dos o tres veces a sus individuos, y a pesar de la simpatía universal, no pudimos hacerlo vivir. ... Tropezará con ciertas dificultades; no serán nunca mayores que las que encontró en sus gloriosísimas épocas primeras, el Ateneo de Madrid, cuyo recuerdo, caro a mi corazón, evoca usted. Pero dos o tres centenares de buenas voluntades lo acompañarán y sostendrán.. Y no dudo que cuando su obra, su buena obra, vaya tomando cuerpo y se muestre fuerte, el Gobierno, que debe estar siempre atento a facilitar el camino a toda manifestación de adelanto, se creará en la obligación de ayudar

⁶³ *Ibidem*, p. 137. AHSEP, BIPSEP, México, tomo .I, no. 2, 30 de septiembre de 1905, p. 79.

⁶⁴ *Informe rendido por el Director del Conservatorio Nacional de Música con referencia al año escolar de 1905*, en AHSEP, BIPSEP, tomo VI, no. 1, 10 de junio de 1906, p. 99.

al plantel a crecer y conservarse, con tal de dejarle su oxígeno, su libertad, su primera condición de vida.⁶⁵

El problema surgió, sin embargo, ante ciertas declaraciones posteriores de Porrúa como representante de los intereses de autores dramáticos hispánicos, que crearon un clima de animadversión en distintos sectores nacionalistas del país. Ello motivó que a principios de 1902, un grupo de artistas e intelectuales convocaran a la sociedad en los siguientes términos:

Anhelando los que firmamos, para el arte dramático nacional, prosperidad y brillo, y para los autores líricos y dramáticos la fuerza que dan la unión y la constancia, invitamos a usted, que ha dado relevantes pruebas de aptitudes idóneas, para que nos honre concurriendo a una sesión preparatoria en que, con el concurso de nuestros compañeros, formemos una Sociedad, que a la par que sirva de estímulo y fomento al arte dramático mexicano, sea solidaria de los intereses materiales de escritores, músicos y artistas. Juan de Dios Peza, Gustavo Campa, Ricardo Castro, José Peón y Contreras, Pedro Escalante Palma, Antonio Cuyás, Carlos Castro, Fernando Luna y Drusina, Alberto Michel, Rafael Gascón Aquilue.⁶⁶

Producto de tales trabajos fue la creación de la “Sociedad de Autores Líricos, Dramáticos, Escritores y Artistas”, cuya declaratoria de formal instalación corrió a cargo de Juan de Dios Peza, y si bien sus primeras reuniones tuvieron lugar en la sede del Teatro Arbeu, posteriormente ocurrieron en el “pequeño y bonito Teatro del Conservatorio de Música y Declamación”⁶⁷ que Justo Sierra, como Subsecretario de Instrucción, puso a disposición de la Sociedad, para la cual fueron electos, conforme al reglamento que elaboraron: el propio Sierra como Presidente honorario, así como los profesores conservatorianos Juan de Dios Peza como Presidente efectivo; Carlos J. Meneses como Vicepresidente, entre los titulares, perteneciendo a los vocales propietarios Enrique de Olavarría y Ferrari y Gustavo Campa, y a los

⁶⁵ Olavarría y Ferrari, E. *op. cit.*, tomo IV, p. 2271.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 2272.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 2275.

suplentes Jesús Urueta y Ricardo Castro,⁶⁸ por lo que no causó extrañeza que al año siguiente, esta sociedad formara su propia agrupación musical, la “Orquesta del Ateneo Mexicano”.⁶⁹

No obstante, poco después, un sector mayoritario de sus miembros quiso modificar el nombre y estructura de la Sociedad y, tomando el de “Ateneo Mexicano Literario y Artístico”, los intereses políticos afloraron. Reformado el reglamento, se propuso que, “en virtud de la decidida protección que a las Artes y a las Ciencias viene impartiendo desde hace años el Benemérito general don Porfirio Díaz, y teniendo en cuenta el poderoso apoyo moral que presta a nuestra naciente Sociedad”, fuera declarado “Socio Protector insigne y Presidente Nato del Ateneo Literario y Artístico Mexicano”. Los autores de esta sugerencia eran Rafael de Zayas Enríquez, Guillermo de Heredia, Federico Rodríguez, Alfredo Hajar y Haro y Nicolás Mariscal.⁷⁰

Sin embargo, Sierra continuó siendo el Presidente Honorario del Ateneo, y en apoyo a su aceptación del cargo, escribió una carta, de la cual a continuación se transcriben distintos párrafos, ante la importancia que sus conceptos presentan con respecto a la concepción que tenía este ilustre personaje en torno al fenómeno educativo artístico. Su visión en este sentido, si bien emana de los postulados evolucionistas y positivistas de la época, en los cuales las diferencias sociales tenían reflejo también en el ámbito cultural, refleja al mismo tiempo avances notables respecto a la integración social de las masas por medio de la educación.

Por un lado, declaraba que al evaluar la posibilidad de realizar un tipo de teatro de corte popular, como había sido la intención del gobierno francés, tal iniciativa categóricamente no era más que un medio de propaganda política, ya que al “pueblo-público”, sólo le interesaba “lo que hace llorar, o reír, o airarse, o entusiasmarse precisamente por lo trivial de los sentimientos expresados y por lo vulgar de la dicción”.⁷¹ Por ello, el presentarle a los clásicos en escena, sería un fracaso, ya que al ser obras “hechas por cortesanos o burgueses, para burgueses o cortesanos, ¿en qué o por qué pueden interesar

⁶⁸ *Ibid.*, p. 2279.

⁶⁹ Zanolli Fabila, B.L., *op. cit.*, p. 69.

⁷⁰ El Ateneo fue solemnemente inaugurado el 8 de mayo de 1902, y la primera velada notable, correspondió a la realizada el día 22 del mismo mes en el Teatro del Conservatorio. Olavarría y Ferrari, E. *op. cit.*, tomo IV, p. 2407.

⁷¹ *Ibidem*, p. 2282.

al pueblo?; hábitos, modales, ideas, pasiones, todo le es extraño, le es otro mundo; nunca serán para él realidades vivas que le emocionen.”⁷²

Más aún, afirmaba contundente: “Fallo: el pueblo no comprenderá jamás el arte; el teatro puede contribuir a educarlo cívicamente, políticamente, moralmente; estéticamente jamás; la educación estética es para formar una aristocracia”.

Sin embargo, lo novedoso e ilustrativo de su pensamiento aflora cuando expresa:

Yo no acepto esa sentencia; ¿y ustedes? Toda educación significa selección y ascensión, es claro, y según la fórmula de Littré, toda democracia digna de vivir debe ser una aristocracia abierta; pero si el grupo selecto no puede hacer ascender a un grupo mayor, y éste a otro y a la mayoría de un pueblo, y con estas ascensiones renovarse constantemente, la civilización y la evolución o el progreso, como generalmente se dice, serían una quimera.

No debemos creer que lo sean; debemos tener fe en el avance integral de las masas; si no lauviésemos, nuestro afán por la educación sería una infame comedia, y no hay mejoramiento completo sin el desarrollo de la sensibilidad estética; el sentimiento de lo bello no hace sabios, ni hace virtuosos, es verdad; pero proporciona goces afines con los que causan la ciencia y el bien, transforma el espíritu en un excelente campo de cultivo para los gérmenes buenos.

No siempre, lo sé, y pueden ustedes presentarme épocas en la historia humana en que una masa social considerable ha resentido vivísimamente la pasión por el arte y que han sido profundamente inmorales, y los recuerdos del Renacimiento vienen a la mente. Pero eso dependía de otras causas, y yo hablo de educación completa; y nadie demostrará que el amor por lo bello sea ocasión de odio por lo bueno, y, sobre todo, hay obligación de esforzarnos en difundirlos aun a riesgo de atenuarlos, en la sociedad entera.

La educación artística, las exposiciones, las sociedades corales, todo es muy bueno; creo que nada sería más eficaz que el teatro popular.

El arte es una pirámide, ciertamente; el vértice es el genio, pero el vértice está más alto a medida que la base es más amplia, como en las pirámides egipcias o mexicanas, y sin embargo, mientras más elevado, forma cuerpo más íntimamente con la masa. La base tiene que ser social; un arte de egoístas o ‘dilettanti’ que

⁷² *Ibíd.*

desdeña la comunión con la mentalidad social en ascensión, sería totalmente estéril y moriría de adoración de sí mismo, de vicio solitario.

No, los que así ven las cosas, se me figuran radicalmente impotentes para hacer sentir; admiro a los artistas metidos en sus torres de marfil; pero amo a los otros, a los que hacen comulgar a la humanidad con el pan eucarístico de su genio.⁷³

La imagen de Sierra como científico liberal de poderosa raigambre positivista, adquiere con las opiniones vertidas en los párrafos anteriormente transcritos nuevas dimensiones. A su juicio, no sólo la divulgación de la ciencia a través de la educación, sino en particular el arte constituye un mecanismo idóneo para la instrucción y el progreso de la sociedad. Sin embargo, él mismo subraya cómo ese progreso no puede ser sólo factible para un sector privilegiado; sino que debe ser accesible a todos los grupos del conglomerado social. Sólo así concibe que impere la democracia, pues de lo contrario ni el mismo arte podría sobrevivir.

Indudablemente Justo Sierra con tales pensamientos se declaraba, no sólo partícipe de los postulados que el liberalismo planteaba respecto al fenómeno educativo; era también un espíritu que sentaba propiamente con ello los fundamentos de una trascendental concepción social en torno a la divulgación artística que sólo serían puestos en práctica por los regímenes posteriores a la Revolución, en particular gracias a la obra política y cultural de Vasconcelos durante la presidencia de Obregón y posteriormente a partir del periodo cardenista.

Renovado impulso al género dramático en el ámbito conservatoriano

El sector académico de declamación en el Conservatorio que sufriera altibajos a lo largo del siglo XIX, con el nuevo siglo cobra mayor fuerza gracias al renovado interés de la comunidad conservatoriana por apoyar dicha rama del arte.

⁷³ *Ibid.*, pp. 2282-2283.

En el ánimo de la mayoría de los artistas, la música y el teatro debían ir de la mano, y este sentir se evidenció hacia el año de 1906, cuando por indicaciones del Presidente Díaz, se dispuso el establecimiento de la clase de Declamación Dramática, según se indicaba con el fin de “fomentar de un modo especial el cultivo del arte dramático en México”.⁷⁴ Organizada por Pedro Miñana,⁷⁵ la clase empezó a funcionar desde el mes de julio, y en el informe presentado por el director de la Escuela respecto a las labores en dicho año, se dijo: “Sin duda que ella marca una nueva etapa en los anales del Conservatorio y corresponde a una justa exigencia de sus tendencias artísticas. El loable empeño de la Superioridad al implantarla, ha encontrado eco en sus adeptos, demostrando su entusiasmo por asistir a ellas. El número de su inscripción fue de 88 varones y 53 mujeres.”⁷⁶

Importantes éxitos eran de augurársele, pues a menos de dos meses de su implantación, pusieron en escena una obra.

En aquella ocasión, 20 de agosto, el Conservatorio organizó una lucida velada en el Teatro Arbeu. En primer lugar, se llevó a cabo un concierto en el que participaron alumnos destacados que más tarde, además de ser cate-dráticos en el mismo plantel, serían figuras de reconocida fama en el medio artístico, como fue el caso de Fanny Anitúa, José Perches, Estanislao Mejía, Ezequiel Sierra, Rosa María Herrera, Eduardo Muñoz y Tomasa Venegas. A continuación, se estrenó el drama en un acto de Leopoldo Alas “Clarín”, Teresa, protagonizada por Soledad Abaunza y Carlos S. Solórzano que, al poco tiempo, se integró a la planta docente como maestro de Lectura Escénica y posteriormente fungió como secretario de la propia institución.⁷⁷

Conforme a las bases que dictó el Presidente Díaz para el establecimiento de las clases de Declamación, se acordó que los estudios se realizarían en dos años. En el primero se estudiarían Recitación de Composiciones en prosa y verso y Enseñanza Práctica de Comedia y Drama modernos, en tanto que

⁷⁴ *La educación pública en México a través...*, *op. cit.*, p. 142.

⁷⁵ “Pedro Miñana a José Rivas”, AGN, IPBA, c. 66, exp. 7.

⁷⁶ “Informe relativo al estado del Conservatorio Nacional de Música durante el año de 1906”, Ricardo Castro, AHSEP; BIPSEP, México, tomo VII, no. 1, 20 de junio de 1907, p. 295.

⁷⁷ *Cfr.* Anexo de profesores de la institución. Los demás actores fueron María Tovar, Alicia Leal, Manuel de la Bandera, Carlos S. Solórzano, Manuel de la Garza, Leopoldo Gutiérrez Lara, José María Ocampo y Gustavo R. Márquez. Olavarría y Ferrari, E. *op. cit.*, tomo IV, p. 2834.

en el segundo se abordaría la Enseñanza Práctica del Teatro Antiguo, de la Tragedia y de la Historia del Traje y del Teatro, eligiéndose las recitaciones y comedias para la enseñanza entre las mejores de la literatura castellana y nacional.

Al finalizar los estudios, que requerirían para su admisión haber acreditado la instrucción primaria elemental, con acuerdo del ministerio correspondiente, los alumnos serían recompensados con un diploma de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes por el que obtendrían “las facilidades necesarias para que puedan hacer una práctica más extensa en Compañías Dramáticas ya organizadas”.⁷⁸

Para entonces, “el señor Rivas, acaso por cansancio, acaso por escepticismo de viejo luchador, experto en todos los achaques de la guerra, y capaz, de presentir la derrota lo mismo que el triunfo, envolvióse, los últimos años de su administración, en una indiferencia sonriente y filosófica”.⁷⁹ Su gestión finalizó el 1 de enero de 1907 cuando, por órdenes superiores, hubo de entregar la administración del plantel a su sucesor, el concertista de piano más grande que ha habido en la historia musical de México, Ricardo Castro.

⁷⁸ AHSEP, BIPSEP, México, tomo VI, no. 3, 30 de julio de 1906, pp. 319-320.

⁷⁹ Herrera y Ogazón, A. op. cit., p. 64.

2. Influencias Francesistas en la Enseñanza Musical Conservatoriana

La efímera gestión de Ricardo Castro

Desde el año de 1902, el Gobierno mexicano a través de Justo Sierra, había otorgado partidas especiales con el objeto de que el joven pianista Castro, además de ofrecer conciertos en Europa y perfeccionarse con los mejores mentores, pudiera compenetrarse de la organización de los principales conservatorios europeos con el ánimo de poner en práctica a su regreso los avances educativos en dicho campo dentro del contexto mexicano.

Tan estimado y aclamado era por las altas esferas de la intelectualidad del porfirismo, que a su llegada a México no tardó en nombrársele director de la máxima institución musical con que contaba el país. Grandes y renovadoras esperanzas se cifraban en él, pero su paso habría de ser efímero, pues luego de tomar posesión del cargo de director del Conservatorio Nacional de Música el 1 de enero de 1907, el 28 de noviembre siguiente, a menos de un año de distancia, Ricardo Castro moría a la edad de cuarenta y un años.⁸⁰

Sin embargo, aun cuando no llegó a cumplir once meses de labores su administración, afortunadamente a lo largo de ella se realizaron importantes avances, como el de haber sentado las bases para acabar con distintas irregularidades que se advertían en el plantel, especialmente por lo concerniente a ciertas prácticas monopólicas y de privilegios que acostumbraban realizar algunos de los miembros de la comunidad académica de la institución. En ese sentido, logró materializar importantes avances en dos sentidos:

Primero. Intentó brindar la orquesta a los compositores que la solicitaran para que éstos pudieran ensayar sus propias obras por estrenar en conciertos obligatorios para la institución.

⁸⁰ Ricardo Castro, originario de Durango, se recibió a los 16 años de edad con los más altos honores como profesor de piano; murió el jueves 28 de noviembre al sucumbir fulminantemente de una pulmonía en cuestión de horas. Castro, a decir de Olavarría y Ferrari, no tuvo enemigos, pues siempre se hizo estimar por cuantos lo llegaron a tratar. Olavarría y Ferrari, E. *op. cit.*, tomo V, pp. 2990-2991

Segundo. Pretendió enriquecer y vigorizar el ambiente musical mexicano.⁸¹

Por tal motivo, su breve paso por la escuela como directivo constituyó un indiscutible “periodo de renovación espiritual y entusiasmo idealista para los estudiantes”, lo que motivó que el consenso general lo distinguiera como “un mentor de altas miras estéticas y rectitud sin tacha... Tenía, ciertamente, las cualidades morales del reformador: una buena fe absoluta, un ahínco ferviente y una energía inquebrantable”.⁸² Su muerte por tanto, acaecida de manera inesperada, asumió el carácter de tragedia nacional, pues como la misma Herrera y Ogazón expresara: “La sensación de desamparo que se abatió sobre la escuela, huérfana de su ilustre jefe, y que envolvió por tanto tiempo las aulas entristecidas, no brotaba solamente del conocimiento de la pérdida artística; era también, la floración última de un gran cariño filial y de una piedad profunda, evaporándose en dulce incienso de recuerdos”.⁸³

⁸¹ Baqueiro Foster, G., *op. cit.*, p. 412. Herrera y Ogazón, A. *op. cit.*, pp. 65-66.

⁸² Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, p. 67.

⁸³ *Ibid.*, pp. 66-67. Las crónicas de la época refieren las innumerables muestras de dolor que se expresaron por su partida en los distintos sectores de la intelectualidad mexicana. Asimismo, describen no sólo sus funerales, en los que el Orfeón Popular realizó guardia de honor y en el que pronunciaron sentidas alocuciones el poeta y maestro del Conservatorio Juan de Dios Peza, el maestro Gustavo E. Campa y el doctor Máximo Silva, así como los alumnos Aurelio M. López, Mario Talavera, Leopoldo Gutiérrez de Lara y María Luisa Serrano, sino también los conciertos que se realizaron en distintos foros con motivo de su partida, como fue el caso de los que tuvieron lugar en el Teatro Arbeu o en la sede del propio Conservatorio. Olavarría y Ferrari, E. *op. cit.*, tomo V, p. 2991 y AHSEP, BIPSEP, México, tomo IX, no. 1, 20 de enero de 1908. No obstante todo, triste fue sin duda la crónica que a cinco años de la muerte de Castro se asentó en una revista especializada de la época:

La tumba del inspirado compositor mexicano, don Ricardo Castro, se vio el día del aniversario de su muerte cubierta de flores. Un grupo de admiradores fieles convocó a los artistas de la metrópoli, para que con motivo del 5° aniversario de su muerte, se sirvieran asistir a una pequeña ceremonia que el recuerdo les dictara, para ir a colocar en su tumba una corona. Dos trenes especiales esperaban en el Zócalo, para conducir a los que desearan visitar el sepulcro. Estos trenes habían sido pagados por el Ministerio de Instrucción, por iniciativa del director del Conservatorio. Los trenes partieron cerca de las diez y media al Panteón Francés, en donde el notable artista yace. Poca, en verdad, fluye la gente que llegó al sepulcro. No vimos allí a los artistas metropolitanos más notables ni tampoco hubo comisiones de la Sociedad de Alumnos del Conservatorio. Las sociedades filarmónicas brillaron por su ausencia, y tan sólo fueron algunos de los muchos que Ricardo honró con su amistad. Sin embargo, la ceremonia, desprovista de la pompa que en otras ocasiones es el primer atractivo

La información que se presenta a continuación, confirma justamente que la obra de Castro por sí sola marca una etapa prolífica y dinámica dentro de la historia de esta institución, además de haber contribuido a impulsar de manera decidida el enriquecimiento de la vida musical de su momento.

En un somero recuento de los hechos ocurridos en dicho lapso, resaltan entre otros, los siguientes: en primer lugar, por recomendación del Consejo Superior de Educación, se había pretendido establecer en el Conservatorio la aplicación de reconocimientos periódicos a lo largo del año escolar,⁸⁴ no obstante, a mediados de año, el propio Castro, informaba al subsecretario de Educación, Ezequiel A. Chávez, que hasta ese momento tal iniciativa no había podido ser instruida, ya que en el plantel no se habían podido encontrar las vías idóneas al respecto. Por tal motivo, el propio titular del ramo aceptó que se verificaran sólo las pruebas finales.⁸⁵

Al respecto, por el informe de labores que presentó el sucesor de Castro, Gustavo Campa, es posible saber que además de los reconocimientos finales estipulados, en el año de 1907 se verificaron alrededor de una veintena de audiciones con alumnos de las diferentes clases del Conservatorio —cuya población registrada en la inscripción de dicho año había alcanzado la cifra de 1,100 alumnos: 553 mujeres y 547 varones—, distinguiéndose entre ellas por su alto brillo las correspondientes a la clase de Piano que corrían a cargo del propio Castro, las de Declamación Dramática en las que se montó la comedia *El Abolengo* de Linares Rivas, así como los recitales en los que tuvo lugar la interpretación de conciertos de diferentes autores, actuando como acompañante de éstos la orquesta del plantel, bajo la dirección de Carlos J. Meneses.⁸⁶

para esta clase de llamados, resultó significativa y sincera... Las flores y las coronas cubrieron por completo la tumba del maestro, que hoy yace olvidado por muchos.

El Arte, Revista Musical, Dir. Eduardo Gariel, Imprenta de Otto y Arzoz, México, No. 12, diciembre de 1912.

⁸⁴ *La educación pública en México a través...*, op. cit., p. 147.

⁸⁵ AHSEP, BIPSEP, México, tomo VII, no. 3, 20 de agosto de 1907, p. 986.

⁸⁶ AHSEP, BIPSEP, México, tomo IX, no. 3, 20 de marzo de 1908, p. 522. Cabe destacar, que para la clase de Declamación Dramática fue nombrada Directora Honoraria la actriz hispana María Guerrero, quien obsequió justamente dos palcos en el Teatro Arzoz para los alumnos más aprovechados de dicha clase. AHSEP, BIPSEP, México, tomo IX, no. 3, 20 de marzo de 1908, pp. 515-524.

Por otro lado, entre las innovaciones contempladas en los aspectos programáticos de las materias del plantel, figuró la recomendación realizada en el sentido de que se instruyera a los alumnos de Canto con explicaciones de Anatomía y Fisiología de los órganos vocales y de la higiene de la voz, en espera de que al terminar tuvieran “ideas claras, precisas y suficientes sobre el particular”,⁸⁷ así como de que asistieran a la clase de Declamación Lírica o Dramática, en su caso, con objeto de que las interpretaciones vocales no se limitaran exclusivamente a un “juego de garganta”, sino en verdaderas representaciones escénicas.⁸⁸

De la misma manera, se manifestó reiteradamente la Dirección en favor de la promoción de un sistema de concursos entre los estudiantes de la institución. En ese sentido, advertía Castro al licenciado Justo Sierra la conveniencia de que en los certámenes fueran separados los hombres de las mujeres, a fin de evitar la “evidente superioridad masculina”; distinción que, en cambio, no habría de verificarse en los concursos finales al pedirse en estos el despliegue máximo de las aptitudes musicales que poseyeran los alumnos sin más distingo que el de su talento, lo que a su consideración habría de fomentar “el esfuerzo de la mujer que se dedica a esta rama del arte”.⁸⁹ Además, entre otros provechos que se obtendrían mediante la realización de este tipo de actividades, destacaba el hecho de que servirían como un poderoso estímulo a la competencia y podrían ser base para otorgar pensiones al extranjero a los alumnos destacados.⁹⁰

Tal motivo le llevó a realizar un especial proyecto de organización de reconocimientos para el titular de la Secretaría de Instrucción, en el cual afirmaba que éstos serían pruebas prácticas “sobre la parte de cada asignatura

⁸⁷ AHSEP, BIPSEP, México, tomo VIII, no. 2, 20 de octubre de 1907, p. 328.

⁸⁸ AHSEP, BIPSEP, México, tomo IX, no. 3, 20 de marzo de 1908, p. 525.

⁸⁹ AHSEP, BIPSEP, México, tomo VIII, no. 2, 20 de octubre de 1907, p. 328. Entre los alumnos premiados correspondientes al año escolar de 1906 figuraron: Constantino Arévalo (trompa), Miguel Alvarado Ávila (trompeta) Rafael Ordóñez (cornetín), José Malahehar (violín), Francisco Nava y Josefina Pérez de León (violonchelo), Lucila Maldonado, Francisco Cristera, Aurelio M. López y José Perches (piano), además de Lucino Nava, Estanislao Mejía y Alba Herrera y Ogazón.

⁹⁰ En este sentido, fueron enviados para perfeccionar sus estudios a Europa, los alumnos Manuel L. Luna de violín, Francisca Anitúa y Tomasa Venegas de canto. AHSEP, BIPSEP, México, tomo IX, no. 3, 20 de marzo de 1908, p. 521.

que se hubiere estudiado” hasta el momento en que las referidas pruebas se efectuaran y en el entendido de que sería el jurado el que indicaría expresamente “el asunto de esas pruebas en el acto del reconocimiento”.⁹¹

Por otra parte, con respecto a las innovaciones materiales que Castro llevó a cabo, destacaron entre otras: la reparación del edificio de la escuela por varios lustros olvidada y el incremento del acervo bibliográfico de la biblioteca de la escuela. Con relación a la dotación instrumental del plantel, sobresalió la compra de un importante lote de cordófonos, la reparación de media docena de pianos, y la solicitud de importación de cañas para los aerófonos de lengüeta sencilla y doble así como de una guillotina para cortar cañas para fagot, ya que entre otras acciones, tomó bajo su cargo una especial protección a la preparación de los alumnos de las clases de aerófonos, sección que se había ido mermando aún dentro de la propia Orquesta del plantel.⁹²

De lo antes expuesto, es posible afirmar que once meses, ciertamente, habían sido pocos, pero indudablemente habían sido los suficientes para evidenciar el potencial que el maestro Castro poseía. Prueba de ello, la constituye la opinión vertida sobre su obra a cargo de su sucesor, el ilustre compositor Gustavo Campa:

Al regreso de Europa, el ilustre desaparecido, dedicó todos sus momentos, todos sus afanes, todas sus energías, al adelanto de los alumnos. Puede decirse, sin exagerar, que no hubo clase en que no hiciera detenido examen de las condiciones en que estaban, procurando con todo empeño mejorarlas, alentando a la vez, con su palabra convincente, a los que, dotados de facultades, sentían el desmayo natural que suele producir la fatiga de un estudio continuado; y así, enérgico y laborador, en su paso por el Conservatorio recogió respeto y cariño, y sembró esperanzas en algunos alumnos que no las tenían o que iban perdiéndolas por

⁹¹ AHSEP, BIPSEP, México, tomo VII, no.1, 20 de junio de 1907, p. 287.

⁹² A este respecto, hacía notar que se trataba de un área prioritaria, puesto que permitiría a los estudiantes fabricar sus propios accesorios sin necesidad de acudir a los repertorios musicales nacionales o del extranjero. AHSEP, BIPSEP, México, tomo VIII, no. 2, 20 de octubre de 1907, p. 328. Asimismo, era evidente la desproporción que se daba en la conformación de la orquesta de alumnos. En 1903, por ejemplo, su dotación era la siguiente: 5 violines primeros, 7 segundos, 2 violas, 2 violonchelos y 1 contrabajo, frente a 1 oboe, 1 clarinete, 2 fagotes, 2 trompas y 1 cornetín, estando carente de flautas, trompetas, trombones, tubas y percusiones. “Gustavo Campa al Subsecretario de Instrucción Pública”, AGN, IPBA, c. 68, exp. 69.

las dificultades de la lucha diaria por la vida... Todos los alumnos del Plantel pudieron estimar, y esta es la mejor alabanza que del maestro puede hacerse, su incansable laboriosidad, su fe nunca incierta y su carácter eminentemente afable, que fue la gran arma que esgrimió con éxito en pro del adelanto y buen orden del Establecimiento.⁹³

Como ilustración de la demanda que existía en estos momentos por ingresar en el Conservatorio, a continuación se presentan los datos relativos a la inscripción de alumnos que se tuvo en cada una de las clases que impartía la institución en 1907:

Año escolar de 1907⁹⁴

	Varones	Señoritas	To t a l
Inscripción.....	527	540	1,067

Número de alumnos inscritos en cada curso

1er año de Solfeo para instrumentistas.....	390	351	741
2º año de Solfeo para instrumentistas.....	51	49	100
3º año de Solfeo para instrumentistas.....	37	51	88
1er año de Solfeo para cantantes.....	14	43	57
2º año de Solfeo para cantantes.....	0	34	34
3º año de Solfeo para cantantes.....	2	12	14
1er año de Armonía para instrumentistas.....	12	22	34
2º año de Armonía para instrumentistas.....	2	14	16
1er año de Composición.....	24	14	38
2º año de Composición.....	6	3	9

⁹³ AHSEP, BIPSEP, México, tomo IX, no. 3, 20 de marzo de 1908, p. 526.

⁹⁴ AHSEP, BIPSEP, México, tomo VII, no. 2, 29 de diciembre de 1907, pp. 712-714.

3° año de Composición.....	2	0	2
4° año de Composición.....	4	0	4
5° año de Composición.....	3	0	3
1er año de Canto.....	40	68	108
2° año de Canto.....	2	23	25
3° año de Canto.....	1	8	9
4° año de Canto.....	1	5	6
5° año de Canto.....	0	6	6
6° año de Canto.....	0	6	6
7° año de Canto.....	1	3	4
1er año de Órgano.....	6	2	8
3° año de Órgano.....	2	0	2
4° año de Órgano.....	2	0	2
1er año de Piano.....	60	76	136
2° año de Piano.....	26	44	70
3° año de Piano.....	15	24	39
4° año de Piano.....	11	28	39
5° año de Piano.....	4	29	33
6° año de Piano.....	4	14	18
7° año de Piano.....	2	7	9
8° año de Piano.....	4	5	9
9° año de Piano.....	0	2	2
1er año de Arpa.....	0	8	8
2° año de Arpa.....	0	2	2
3° año de Arpa.....	0	6	6
4° año de Arpa.....	0	2	2
1er año de Violín.....	30	10	40
2° año de Violín.....	11	0	11
3° año de Violín.....	14	2	16
4° año de Violín.....	10	0	10
5° año de Violín.....	8	1	9

6° año de Violín.....	4	0	4
7° año de Violín.....	0	1	1
8° año de Violín.....	1	0	1
9° año de Violín			
1er año de Viola.....	1	0	1
2° año de Viola.....	1	0	1
3° año de Viola.....	0	1	1
1er año de Violonchelo.....	6	5	11
2° año de Violonchelo.....	7	6	13
3° año de Violonchelo.....	2	0	2
4° año de Violonchelo.....	1	1	2
5° año de Violonchelo.....	0	1	1
1er año de Contrabajo.....	6	0	6
2° año de Contrabajo.....	3	1	4
3° año de Contrabajo.....	3	0	3
4° año de Contrabajo.....	1	0	1
5° año de Contrabajo.....	1	0	1
1er año de Flauta.....	8	0	8
2° año de Flauta.....	3	0	3
4° año de Flauta.....	1	1	2
5° año de Flauta.....	3	0	3
6° año de Flauta.....	1	0	1
1er año de Oboe.....	2	0	2
5° año de Oboe.....	1	0	1
6° año de Oboe.....	2	0	2
2° año de Saxofón.....	1	0	1
1er año de Clarinete.....	8	0	8
2° año de Clarinete.....	3	0	3
3° año de Clarinete.....	3	0	3

4° año de Clarinete.....	4	0	4
6° año de Clarinete.....	2	0	2
1er año de Fagot.....	2	0	2
2° año de Fagot.....	1	0	1
5° año de Fagot.....	1	0	1
1er año de Contrafagot.....	1	0	1
1er año de Cornetín.....	4	0	4
5° año de Cornetín.....	1	0	1
1er año de Trompa.....	2	0	2
3° año de Trompa.....	2	0	2
4° año de Trompa.....	1	0	1
5° año de Trompa.....	1	0	1
6° año de Trompa.....	1	0	1
1er año de Trompeta.....	1	0	1
5° año de Trompeta.....	1	0	1
1er año de Trombón.....	3	0	3
2° año de Trombón.....	1	0	1
3° año de Trombón.....	1	0	1
1er año de Tuba.....	1	0	1
1er año de Italiano.....	16	70	86
2° año de Italiano.....	5	28	33
1er año de Francés.....	73	84	157
2° año de Francés.....	16	44	60
Lectura escénica: 1° a 3° año.....	21	71	92
Declamación Dramática.....	63	38	101

La administración de Gustavo E. Campa

El 1 de diciembre de 1907, cuatro días después de la muerte de Ricardo Castro, el destacado maestro del área de composición, amigo entrañable y antiguo colega de aquél, Gustavo Campa, se hacía cargo de la Dirección de la escuela.⁹⁵ Campa lo ignoraba, pero le tocaría estar al frente de la institución en momentos cruciales, pues a él correspondió por un lado, vivir el nacimiento de la máxima institución cultural del país, la Universidad Nacional de México y, meses después, afrontar desde la sede conservatoriana una de las etapas más críticas de la historia contemporánea mexicana, es decir, la correspondiente al estallamiento de la Revolución de 1910.

El arribo de Campa, trajo a la institución el inicio de una de las gestiones más fructíferas para la vida académica y artística del plantel, ya que a pesar de los conflictos políticos por los que atravesaría la nación, la obra que este connotado músico realizó en el Conservatorio fue trascendental. Miembro de la planta docente desde 1900 y antiguo alumno de los maestros Ituarte, Larios y Morales, desde el primer año de su administración llevó a cabo notables adelantos para la escuela.

Así por ejemplo, continuó la obra iniciada por Castro de reparar el repertorio organológico de la institución, para lo cual mandó importar desde París un nutrido número de instrumentos, accesorios y métodos correspondientes especialmente a las clases de los instrumentos de la orquesta, priorizando al igual que su antecesor el apoyo a la sección de aerófonos. Para este efecto, llevó a cabo la puesta en marcha de una de las medidas que tres lustros atrás había propuesto Bablot: la venta a precios reducidos de instrumentos musicales para los miembros de la comunidad conservatoriana. Asimismo, ha de mencionarse la erogación que realizó en la compra de los cordófonos que requería el recién formado Cuarteto del Conservatorio,⁹⁶ en arpas y pianos que importó para las clases respectivas de tales instrumentos, así como en atriles que con urgencia necesitaba la clase de orquesta de alumnos.

⁹⁵ *Cfr.* Base de datos de Maestros.

⁹⁶ AHSEP, BIPSEP, México, tomo XII, no. 4, agosto de 1909, pp. 875-878. Los miembros de este conjunto camerístico fueron Pedro Valdés Fraga, Luis G. Saloma, Francisco Baltazares y Rafael Galindo. AHSEP, BIPSEP, México, tomo VIII, no. 3, 19 de octubre de 1907.

A este respecto, siendo su intención que se pudieran preservar los instrumentos, dispuso un proyecto de reglamentación para el uso de los pianos por el que disponía:

1. Los pianos Steinway, Schiedmayer, Bechstein y Rönisch, recientemente adquiridos para el Conservatorio Nacional de Música, sólo podrán utilizarse en las clases a que han sido destinados y durante las loas en que se verifiquen las lecciones.
2. Únicamente por orden superior o solicitud expresa de los señores profesores, se concederá a los alumnos que preparen y repasen la ejecución de las piezas de concierto haciendo uso de los instrumentos indicados. En este caso estarán cuidadosamente vigilados por los señores prefectos.
3. Para los conciertos que se verifiquen en el Conservatorio desempeñados por personas que no pertenezcan al establecimiento, no se podrá hacer uso del piano Steinway sino que el Director recabe el permiso de la Subsecretaría de Instrucción Pública.
4. Los pianos de antigua adquisición quedarán utilizados para el estudio de los alumnos, fijándose un horario al que se someterán enteramente. Con este objeto, se abrirá un registro en la Secretaría del Conservatorio, registro que servirá de norma a los señores prefectos para mantener el orden durante las horas de estudio.
5. Tanto los señores profesores, durante las horas de cátedra, como los prefectos en las de estudio, serán responsables de los deterioros o maltratos que pudieran sufrir los instrumentos.
6. Este reglamento se fijará en lugar visible de cada clase.⁹⁷

La biblioteca de la escuela, por su parte, además de las mejoras materiales que recibió al ser dotada de alfombra, candiles, mesas y sillas, fue nutrida con un extenso lote de obras musicales que le envió la Secretaría de Instruc-

⁹⁷ “Proyecto de Reglamento de Instrumentos”, AGN, IPBA, c. 68, exp. 69.

ción, enriqueciéndose especialmente por medio de la compra al hermano del finado director, de la “selecta biblioteca del extinto y eximio artista Ricardo Castro”.⁹⁸ Motivo por el cual Campa había enviado la lista de tales obras a Justo Sierra —entre las que destacaban composiciones de Wagner, Massenet, Saint-Saëns, Schumann, Puccini, Rossini, etcétera—, aduciendo ser su intención la adquisición de las mismas ante “el cariñoso recuerdo que esas obras significan para el plantel a cuya evolución puso todas sus energías intelectuales y todo su amor de artista [el finado director, siendo] valiosa su adquisición tanto por el mérito de ellas cuanto por la comodidad de sus precios”.⁹⁹

Una nueva sede para el Conservatorio

Por otra parte, era evidente que pese a las mejoras estructurales realizadas por Castro en las instalaciones del plantel, las condiciones del edificio que ocupaba el Conservatorio eran poco favorables para el desarrollo de la vida académica. Aun cuando Campa había terminado de realizar la instalación eléctrica en éste, los peligros que representaba para la comunidad mostraban la poca seguridad que se tenía para el desarrollo de las actividades en el plantel. Por tal motivo, la dirección debió tomar una decisión inmediata y acordó de tal modo su “traslación a algún otro local que se pudiera adaptar, hasta donde ello fuera posible, a las necesidades de un plantel como el Conservatorio”,¹⁰⁰ el que, entre otras cosas, requería contar con instalaciones adecuadas para sus fiestas, audiciones, ensayos de la orquesta y demás actos públicos.

“Mucho tuvo que lucharse para lograr esta necesidad, dada la absoluta escasez que hay de locales que llenen debidamente este objeto, y aunque no del todo”,¹⁰¹ el Conservatorio tuvo que mudarse al local situado en la segunda calle de Puente de Alvarado, que contaba con un teatro al frente que debió ser acondicionado debidamente mediante importantes reformas

⁹⁸ AHSEP, BIPSEP, México, tomo XII, no. 4, agosto de 1909, p. 877.

⁹⁹ “Gustavo Campa a Justo Sierra”, 14 de febrero de 1908, AGN, IPBA, c. 68, exp. 9.

¹⁰⁰ AHSEP, BIPSEP, México, tomo XII, no. 4, agosto de 1909, p. 877.

¹⁰¹ *Ibidem*.

arquitectónicas al igual que el de la sede para las clases, que facultaran su funcionamiento adecuado a las necesidades de la comunidad académica.¹⁰²

Con relación a ello, Olavarría precisa que la Secretaría de Instrucción arrendó la casa número 43 en la citada calle para usar el salón “formado con una compañía cigarrera para obsequiar a sus consumidores con exhibiciones cinematográficas, y lo habilitó para sus fiestas y audiciones.”¹⁰³

Desafortunadamente, nunca pudieron las nuevas instalaciones satisfacer a los miembros del Conservatorio, y como muestra de ello, cabe recordar las emotivas palabras que al respecto fueron escritas por Alba Herrera, quien se preguntó en su momento

¿A qué deplorable locura obedeció la destrucción de ese edificio histórico, joya arquitectónica y santuario artístico, albergue, desde sus primeros días, de la intelectualidad más refinada, teatro de memorables acontecimientos, nido en que aletearon los primeros esfuerzos eficaces y las primeras aspiraciones válidas del arte musical mexicano?

¹⁰² De la consulta verificada en los documentos de la época, sobresale el asunto que motivó la imposibilidad de trasladar los tres murales que adornaban la escalera del antiguo plantel a la nueva sede, dado que en ella intervinieron no sólo las autoridades conservatorianas, sino también los directivos de la Escuela Nacional de Bellas Artes y del Museo Nacional y el propio Secretario de Instrucción Pública.

Por tal motivo, el Conservatorio pidió un peritaje de los maestros de la Escuela de Bellas Artes, con objeto de que opinaran sobre su posible traslado. A tal efecto fueron nombrados por el director de la escuela, Antonio Rivas Mercado, los pintores Leandro Izaguirre y Gerardo Murillo, el “Doctor Atl”, quienes reconocieron que se trataba de tres cuadros pertenecientes a la Escuela Antigua Mexicana, intitulados *Alegoría de la Inmaculada*, *Nacimiento de la Virgen* y *Homenaje a la Virgen*. Sin embargo, los expertos señalaron que tales obras no tenían especial importancia para la Pinacoteca Nacional, por lo que sugirieron que los dos primeros se donaran a la Catedral a cambio del cuadro existente en ella de *Don Juan de Austria*, en tanto que el tercer cuadro, podría pasar al Museo Nacional por tener cierto interés histórico. Al final la Secretaría aceptó tal sugerencia, no obstante que el Director del Museo había dado un dictamen desfavorable sobre los mismos y en cambio había solicitado le fueran dados los barandales de fierro forjado de la escalera, así como algunas puertas talladas de madera y cantera con que contaba el antiguo plantel conservatorio para aprovecharlos en la sección de arte industrial retrospectivo, particular sobre el cual el Conservatorio negó la entrega ya que trasladó los mismos barandales justamente hasta su nueva sede. “Meneses al Secretario de Instrucción Pública”, 30 de noviembre de 1908, AGN, IPBA, caja 68, exp. 66.

¹⁰³ Olavarría y Ferrari, E. *op. cit.*, tomo V, p. 3128.

Ese local poseía el interés insustituible de sus recuerdos y sus tradiciones; ¿quién hubiera sospechado nunca que careciese de títulos suficientes para ser respetado por la barreta y el martillo de los picapedreros? El antiguo Conservatorio, reparado, modernizado, embellecido, hubiera podido convertirse en un edificio suntuoso y confortable, sin perder el nimbo histórico que tan venerable lo hacía.

Esa estúpida destrucción ha condenado a la Escuela Musical de México a tomar refugio en locales ridículamente inadecuados, plagados de inconvenientes e incomodidades de todo género, y, en fin, desprovistos de las condiciones más indispensables para el caso. Cuando se piensa en el precioso teatrillo de la ex-Universidad, con su aspecto coquetuelo y aristocrático, al lado de esta imagen, los jacalones en que se efectuaron, más tarde, las solemnidades conservatorianas, no se sabe si reír filosóficamente ante las vicisitudes de este mundo absurdo, o dejarse arrebatar por la indignación; ambas demostraciones serán todo lo superfluas que se quiera, pero ¿quién disputa que la naturaleza humana requiere desahogos independientes, en absoluto, de toda idea utilitaria?... Si es difícil prever la época en que poseerá esta ciudad un edificio verdaderamente apropiado para su escuela musical, es de todo punto ocioso imaginar, para esa futura mansión de Euterpe, el sello distintivo, el carácter original y único que ennoblecía al viejo Conservatorio derruido.¹⁰⁴

Sobre el particular, la versión oficial, a cargo del presidente Díaz, fue que había resultado “forzoso trasladar el Conservatorio Nacional de Música a edificios de propiedad privada y proceder a la demolición de parte considerable de la ruinosa propiedad nacional que le estaba destinada”, pero indicaba que se había cuidado de salvar los restos del edificio derruido ante la importancia artística que reconocía éstos tenían.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, pp. 81-83.

¹⁰⁵ *La educación pública en México a través...*, *op. cit.*, pp. 1-4. La orden de demolición del edificio fue dada por la Secretaría de Instrucción Pública el 5 de marzo de 1909 a partir del dictamen de Eduardo Mancebo. Romero, Jesús C., *op. cit.*, p. 116.

Los concursos escolares

Como en su momento lo hiciera su antecesor, Gustavo Campa se preocupó por fomentar el sistema de concursos y audiciones entre el estudiantado conservatorio, imponiéndolos a tal grado que se introdujo la novedad indicada por el subsecretario Chávez, en el sentido de que sólo podrían ser considerados alumnos los que tomaran parte justamente en las audiciones públicas, de modo que aun cuando fueran escolares que gozaban de una pensión para apoyar sus estudios, serían privados de ella si no tomaban parte en aquéllas.¹⁰⁶

A este respecto, a principios de 1909 la Secretaría especificó que los concursos deberían ser exclusivamente realizados “por grado”, y que con base en el artículo 53 del Plan de Estudios de 1903, deberían ser concedidos los premios una vez que se demostraran “facultades artísticas excepcionales y hábitos serios de trabajo manifestados durante el grado correspondiente”, pudiéndose dar también Menciones Honoríficas a los alumnos “con excepcional dedicación y estudio”.¹⁰⁷

Esta práctica, no obstante, fue notablemente criticada, ya que además de ser considerada como extranjerizante, facultaba que se cometieran abusos e injusticias ante la parcialidad subjetiva de los integrantes del jurado, integrado por los propios mentores de la institución. En el primer caso, era opinión de una buena parte de los maestros que los concursos, por primera vez realizados en el Conservatorio en 1903, no habían tenido utilidad alguna, ya que presentaban inconvenientes muy grandes; no eran equitativos, no garantizaban que los competidores hubieran estudiado el mismo tiempo, factores imprevistos podían provocar que alumnos aventajados fallaran en el momento preciso y que otros de mediano avance logaran causar una buena impresión en el jurado.¹⁰⁸

Por otro lado, y tal vez en ello se cifraba el peligro más grande, se advertía la “falta de seriedad” en la celebración de tales eventos. Melesio Morales al respecto denunciaba que eran motivo de “chicanas”, pues se daba el caso de que en un concurso se presentara un solo participante y que se declarara

¹⁰⁶ AHSEP, BIPSEP, México, tomo XI, no. 1, octubre de 1908.

¹⁰⁷ AHSEP, BIPSEP, México, tomo XII, nos. 2-3, abril-mayo de 1909, p. 406.

¹⁰⁸ Herrera y Ogazón, A. *op. cit.*, pp. 73-81.

desierto. Además, a su juicio, tenían lugar de manera improvisada y carentes de la formalidad propia de un evento de tal naturaleza, aunque en ocasiones pecaran de lo contrario, como en el caso de uno de los concursos del área de composición, verificado aproximadamente hacia 1908, que cabría referir dado que en él se exageró en cambio en el sistema de su desarrollo:¹⁰⁹

A las diez de la mañana del viernes ocho [no se indica el mes], se reunió el Jurado para determinar las pruebas a que debía sujetarse a los concurrentes y dispuso que se copiaran dos “cantos” y un “bajo” del tratado de armonía de Dubois, y que se dieran a los interesados para su elaboración, la cual debiera llevarse a cabo en tres horas, poniendo a los alumnos en logia. En efecto, así se verificó y tan de veras, que el tenorino secretario metió a cada uno en una pieza, las cerró y guardó las llaves en su bolsillo.

Estas formalidades [agregaba Morales], que tienen algo de pantomímico, son imitaciones de usos arcaicos, buenos para centros artísticos donde hay muchos conocedores de las materias puestas a prueba, por temor de que alguno furtivamente auxilie a los comprometidos, pero entre nosotros, donde las materias científicas del arte no se conocen ni menos se prodigan, la farsita empleada salió sobrando. Sin embargo, a fin de no sentar falsos precedentes, pudo pasar la comedia representada con sus detalles, aunque no completos.¹¹⁰

Por lo expuesto en los párrafos anteriores, no queda duda de que a quienes criticaban al sistema de concursos les avalaban razones de peso, pero también es cierto que en el ámbito musical el elemento competitivo es inherente al fenómeno artístico en general, lo que no obsta para que en algún certamen pueda quedar uno o todos los lugares desiertos. Asimismo, no sólo en épocas pasadas, sino aún en la actualidad, el individuo que se consagra a alguna de las manifestaciones artísticas, tiene en el campo de la competencia uno de los caminos más cortos y decisivos para aspirar a su consagración, tanto nacional como internacional. Para ello, es menester pues que desde el momento mismo de su formación, se vea sujeto a las presiones que implica el hecho de participar en certámenes de este tipo en los que se conjugan diversos factores, no sólo de la técnica y ciencia propias de su especialidad, sino también

¹⁰⁹ Morales M. *op. cit.*, 164-166.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.162.

cuestiones subjetivas que en un momento dado ponen a prueba el temple del que pretende desarrollar, específicamente en el caso de los músicos, una carrera concertística.

Es decir, los concursos que el Conservatorio celebraba a principios de siglo eran perfectibles, pero su realización era en realidad, como lo vislumbraban los directores que los impulsaron, necesaria para el fogueo, la motivación al perfeccionamiento y la publicidad de los futuros profesionales del arte musical. Ilustra ello el hecho de que por ejemplo, el 19 de febrero de 1908, en el Teatro del Conservatorio tuvo lugar un concurso de composición en el cual resultaron triunfadores los alumnos Julián Carrillo, Rafael J. Tello y José Barradas,¹¹¹ de quienes se hablaría profusamente más tarde por su alta calidad profesional, no sólo a nivel nacional sino también en el panorama internacional como fue el caso del primero.¹¹²

Impulso a las actividades académicas

El apoyo que hacia la institución conservatoriana emanó del licenciado Justo Sierra cuando éste llegó a encabezar la Secretaría de Instrucción Pública fue determinante para su auge y consolidación. Su interés por la marcha de las actividades académicas del plantel no deja duda si tan sólo se considera que él mismo, en distintos momentos, solicitó a Campa reforzar la enseñanza musical de modo que se optimizara la instrucción artística en sus aulas. En el mes de febrero de 1908, por ejemplo, refiriéndose concretamente al caso

¹¹¹ AHSEP, BIPSEP, México, tomo XII, no. 4, agosto de 1909, p. 880.

¹¹² Respecto a estos tres alumnos, ya desde 1905 habían ellos mismos dado a conocer una convocatoria para un concurso de composición en el que se pedía la música para una obertura de conciertos y para una serie de tres romanzas para canto con acompañamiento pianístico u orquestal, sobre textos de Fuster, Lucas y Thènerd. No obstante, en ese entonces se les criticó aduciendo que serían ellos mismos quienes inscribirían composiciones de su propia pluma, lo que motivó que Campa respondiera, como maestro entonces de Composición e Inspector de Música: “hago constar que no ha cruzado por su mente tal propósito y, en tal virtud, no entrarán a la competencia. A decir verdad, celebro semejante decisión: ella les ahorrará disgustos personales, rencores e insinuaciones calumniosas.

Porque no hay que olvidar que estamos en México, a donde todo se perdona, menos el triunfo ajeno revelador de superioridad.

“Apuntes del Inspector Gustavo Campa”, AGN, IPBA, c. 68, exp. 69.

de la enseñanza del piano, indica al director que los dos primeros años se consideraran con la calidad de preparatorios, de modo que se verificara exclusivamente al final de ellos el hecho de poder ser contemplada la posible promoción del alumno para proseguir con sus estudios musicales, lo que motivó que la clase de piano se viera reorganizada al subdividirse en estudios preparatorios y superiores.¹¹³

Por otro lado, aunadas a las subvenciones que el gobierno federal —a través de la Secretaría de Hacienda a cargo de Limantour— erogaba hacia la Orquesta del Conservatorio, se ordenó otorgar nuevos apoyos, no sólo para incrementar los de ésta, sino también para contribuir a los gastos del Cuarteto del Conservatorio, a los de las clases de conjunto de instrumentos de aliento, entre cuyos maestros figuraban Apolonio Arias y Jesús Dessachy.¹¹⁴ Aunado a ello, se estableció la creación de nuevas plazas, como fue la de profesor auxiliar de Canto y las correspondiente para cada una de las materias siguientes: Piano, Armonía para instrumentistas, Francés e Italiano, así como de acompañante para las clases de Canto, suprimiéndose en contraparte las plazas de repetidores de piano.¹¹⁵

Al mismo tiempo, Campa manifestó su intención por brindar las facilidades necesarias para que los maestros se dedicaran a la investigación, y así afirmó haber comisionado a Francisco Contreras, catedrático de piano, para que investigara sobre la historia de la música y del propio Conservatorio.¹¹⁶ Más aún, en torno a su intención de propalar un mayor conocimiento sobre la historia de dicho arte, organizó la celebración de eventos en los cuales de manera teórico-práctica se pudiera difundir entre el estudiantado este tipo de conocimientos. Por tal motivo se efectuaron audiciones y conferencias

¹¹³ AHSEP, BIPSEP, México, tomo XI, no. 1, octubre de 1908.

¹¹⁴ *Cfr.* Base de datos de Maestros. Sobre este particular, Alba Herrera comenta que también fue beneficiada la clase de conjuntos de ópera, materia que en ese entonces impartía José Gonzalo Aragón, pero con base en el informe de 1909, en dicho documento se informa que a mediados de 1908 fue suspendida esta materia, lo que concuerda con los listados y horarios de la institución de aquel año. Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, p. 81. AHSEP, BIPSEP, México, tomo XII, no. 4, agosto de 1909, p. 878.

¹¹⁵ AHSEP, BIPSEP, México, tomo XII, no. 4, agosto de 1909, p. 878-79.

¹¹⁶ *Cfr.* Base de datos de Maestros. “Gustavo Campa a Justo Sierra”, 9 de julio de 1908, AGN, IPBA, caja 68, exp. 69.

en las que le apoyó un número importante de conservatorianos, a quienes Campa expresó:

Va así completándose la obra educativa y vulgarizadora emprendida, y vamos así logrando poner más en contacto el alma y la inteligencia del público y los educandos del Conservatorio, con esas grandes almas y esas nobles inteligencias de los músicos del pasado que serán siempre los maestros de todas las generaciones. Rubinstein, refiriéndose a Bach, recuerda esta feliz expresión de Liszt: ‘Hay una música que viene a nosotros y otra que exige que nosotros vayamos hacia ella’. Como la segunda es la de Bach: ¡Vamos, pues, hacia ella, y dejémonos sugestionar por esa inspiración serena, notable, fecunda y altamente expresiva (contra la creencia vulgar) que descuella en las obras del inmenso maestro! ¡Vamos hacia ella, que el aliento del pasado es más comfortable y vivificador que los soplos enfermizos del neurasténico modernismo...!¹¹⁷

En este tenor, el presidente Díaz confirmaba los logros así obtenidos en su informe presidencial correspondiente al año de 1909, cuando advirtió: “En el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, se verificó el primero de una serie de conciertos en los que de un modo gradual, se darán a conocer a los alumnos todas las obras maestras de la música, acompañándolas de conferencias en las que un profesor (conferencias educativas) comente y caracterice de un modo apropiado dichas obras”.¹¹⁸

¹¹⁷ Olavarría y Ferrari, E. *op. cit.*, tomo V, pp. 3240-3241

¹¹⁸ *La educación pública en México a través...*, *op. cit.*, p.152. Estas “conferencias educativas”, promovidas por Campa, habrían de constituir el antecedente de los “conciertos populares” que posteriormente en la década de los años treinta fueron realizados por Carlos Chávez para divulgación de la música de concierto a los sectores de escasos recursos de la sociedad. Con el paso del tiempo, se convertirían en los “conciertos didácticos”, manifestaciones culturales encaminadas a la educación artística de los estudiantes, y que en vez de exclusivamente encauzarse a la sencilla tarea de sólo distraer o divertir al público, se orientaron a la formación de su gusto estético, tal y como lo expresó Uberto Zanolli, que al haber fundado con tal objetivo a la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM en 1972, hizo de este concepto didáctico, la mística de dicha agrupación en su labor de divulgación y formación artísticas, y cuya obra fue por tanto pionera en México y otros lugares de este concepto educativo. Cfr. Zanolli Fabila, B.L., *op. cit.*

A principios de 1908, en concomitancia con la influencia artística gálica, Campa promovió la renovación de los programas correspondientes a las diversas asignaturas impartidas en la institución, pero más que en el contenido académico de los mismos, las modificaciones que en dicho proceso se produjeron, fueron en torno a los textos recomendados.¹¹⁹

En Órgano, se consideraron nuevos métodos —franceses y alemanes en su mayoría—, como los de Schildnecht, Merckel, Ritter, Rinck, Riemann, Samuel y Durand, al igual que sucedió en Violín, en donde se dispusieron los de Beriot, David, Baillot, Rode, Kreutzer, Piot y Spohr, en tanto que para efectos de estudios se siguieron empleando las obras de la escuela italiana, Fiorillo y Paganini principalmente, a las que se sumaron más tarde Wieniawsky y Vieuxtemps. En las clases de Música de Cámara, si bien siguió empleándose como repertorio básico el del periodo clásico y romántico temprano, se introdujo la ejecución de obras correspondientes a los nacionalistas Smetana, Dvorak y Grieg, así como de los compositores Saint-Saëns, Rubinstein, Swndesen y Martucci.

Por lo que respecta a las clases de alientos, en Flauta se priorizó el método de Altés, en Clarinete el de Magnani, en Oboe el de Barret y Veny, en Fagot, los de Bourdeau, Almenraeder, Weisemborn y Orselli; asimismo, en Italiano se introdujo la lectura de obras literarias correspondientes a los estudios clásicos y modernos, como Manzoni, D’Azeglio y D’Amicis; en Francés, los textos de Perrier y Lavignac, y en Historia de la Música, el de Bendel, pero en términos generales, en el resto de las asignaturas no hubo gran modificación respecto a los contenidos programáticos de 1903.¹²⁰

¹¹⁹ Sólo Arpa y Canto fueron las cátedras a las que en un momento dado las propias autoridades de la Secretaría de Instrucción Pública pretendieron unificar su contenido académico, a lo que los respectivos docentes se opusieron como era lógico suponer ante las evidentes diferencias programáticas y técnicas. En el caso del Arpa, Esmeralda Cervantes incluyó los textos de Godfried, Concone, Thomas, Lariviere, Oberthur, Alvares, Thomas y Schueker, en su mayoría franceses, en tanto que Rita Villa mantuvo los de Bochsa y Bovio hasta entonces usados. Por su parte, en Canto se continuaron empleando como libros de técnica vocal los métodos de García y del propio Concone. “Diversos informes de maestros del Conservatorio sobre sus respectivos programas de estudios”, febrero de 1908, AGN, IPBA, vol. 80, exp. 10.

¹²⁰ *Ibidem*.

Por otro lado, revisten especial importancia algunos hechos en este rubro que tuvieron lugar en el año de 1909: en primer lugar, la dirección del plantel informó a la Secretaría la necesidad de que se instrumentara una nueva cátedra, la de Lectura a Primera vista, pues se indicaba que no se impartía una materia especializada como ésta en el Conservatorio y los alumnos tenían necesidad de ella; respecto de lo cual la subsecretaría aprobó su implementación y aceptó que también ella fuera objeto de concursos.¹²¹ En segundo lugar, la propia Secretaría de Instrucción hizo una petición al Conservatorio, referente a que se diera el nombre de Felipe Villanueva a alguna de las clases del plantel, y que, “teniendo en cuenta los relevantes méritos artísticos de la insigne cantante Ángela Peralta, esta secretaría resuelve que, en lo de adelante, lleve su nombre la clase de canto superior de este Conservatorio, y que en el local de la misma clase se coloque con toda solemnidad el retrato de la misma artista”,¹²² peticiones de las que no hay más datos al respecto por parte de la institución.

Finalmente, a partir de entonces se hizo práctica frecuente el hecho de que el Conservatorio, sirviéndose de sus propios maestros, alumnos, grupos musicales y espacio físico, brindara conciertos en honor de personajes ilustres de otras escuelas nacionales, como fue en el caso de la velada en el Teatro Arbeu en honor del fundador de la Escuela Nacional Preparatoria, doctor Gabino Barreda, y a la que asistió el Presidente Díaz, al tiempo que amenizaba de igual manera las ceremonias de dichas instituciones, como en el caso de las solemnidades por la entrega de diplomas y premios a los alumnos destacados de aquéllas.

Esta costumbre, que evidencia la estrecha vinculación que llegaron a tener las actividades académicas de las distintas escuelas nacionales, habría de prolongarse hasta la década de los años veinte, cuando no sólo el Arbeu o el teatro conservatoriano, sino también el Anfiteatro Simón Bolívar —situado en el edificio de la antigua preparatoria—, fueron los sitios de realización de tales eventos y en donde los alumnos de las diversas escuelas nacionales como la Preparatoria, la de Jurisprudencia, la de Artes y Oficios, la de Comercio “Miguel Lerdo”, además de tener contacto con sus propios compañe-

¹²¹ AHSEP, BIPSEP, México, tomo XII, nos. 3-4, enero y febrero de 1910.

¹²² AHSEP, BIPSEP, México, tomo XII, nos. 2-3, abril mayo de 1909. “Justo Sierra a Carlos Meneses”, AGN, IPBA, caja 68, exp. 30.

ros, lo podían establecer con los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música y Declamación que engalanaban con su arte las festividades comunes.

Repercusiones del viaje a Europa de 1908

El 1 de agosto de 1908, Carlos J. Meneses toma posesión interinamente de la dirección del plantel, ya que por indicaciones del Secretario de Instrucción había sido comisionado Campa para emprender —como parecía ser ya la costumbre para los directores de la escuela— un viaje al continente europeo con la misión nuevamente de estudiar los planes de estudio de las principales instituciones musicales, de manera especial el correspondiente al Conservatorio de París considerado en el concepto de los porfiristas como “el más famoso Conservatorio de la Europa Occidental”;¹²³ dicho encargo se prolongó hasta el 31 de agosto de 1909, reintegrándose Campa a sus labores directivas con fecha 1 de septiembre, en las que se habría de mantener hasta el 13 de agosto de 1913.¹²⁴

Campa, que había tenido influencia determinante en la conducción de los destinos del plantel desde que ocupara la Inspectoría de estudios en el año de 1902 —como en su oportunidad se asentó—, al igual que Bablot y Castro, iniciaba el recorrido por Europa que se había vuelto ya tradicional, pues como en aquellos años se destacara, “en aquel tiempo, notábase en el Gobierno mexicano una especie de furor por la importación e imitación de todo lo que tuviese origen europeo”;¹²⁵ opinión que más adelante adquiere un carácter de mayor radicalismo al momento de criticar dicho proceder:

Esa tendencia, tan útil para el país mientras tuvo un desarrollo moderado, había llegado, a la sazón, a los límites de lo humillante. Nada podía tener valor sin el sello del Viejo Mundo, en cualquier orden que fuese; el contagio cundió y todos acabamos por participar de la gran ilusión; sin Europa, decididamente, no

¹²³ Baqueiro Foster, G. *op. cit.*, p. 912.

¹²⁴ “Autorización de la prórroga solicitada por Campa para permanecer en Europa”, AGN, IPBA, c. 68, exp. 34.

¹²⁵ Herrera y Ogazón, A. *op. cit.*, p. 69.

eran concebibles un modelo serio, una opinión de peso, o una iniciativa digna de atención.¹²⁶

Sin duda alguna, tales opiniones tenían una poderosa carga nacionalista, pues no siempre lo que provino de Europa fue ajeno al contexto mexicano, máxime si se parte de que el propio Conservatorio como institución de educación musical, fue a su vez un neto producto europeo que se afincó en las tierras americanas amoldándose a la nueva realidad, pero cuyos fundamentos generales en todo momento fueron, y son, acordes con la tradición musical de occidente. El hecho es pues, que a su regreso de Europa, Campa dio inicio a toda una serie de cambios determinantes para el Conservatorio, siendo el de la formulación de un nuevo plan de estudio, el más importante de todos.

3. Una nueva realidad social y un nuevo plan

El año de 1910 había iniciado aparentemente como cualquier otro, pero en el fondo la realidad del país se presentaba día a día más compleja y difícil. El panorama era amenazante: por un lado, el campo era azotado por crisis agrícolas de frecuencia cada vez mayor, lo que generaba aumento de precios, acaparamiento, escasez y hambruna en los sectores de más escasos recursos. Por otro lado, las contradicciones de clase y afanes de participación política insatisfechos se agudizaban generando por única respuesta una creciente y enconada represión a cargo de cuerpos militares, policíacos y rurales reorganizados que, sin embargo, eran insuficientes para contener la insatisfacción popular. En concomitancia con este proceso de pauperización y sobreexplotación obrero-campesina, se implementaban todo tipo de mecanismos de fomento a la inversión extranjera, mediante la concertación de empréstitos o el otorgamiento de concesiones, a fin de reactivar la economía nacional, lo que polarizaba aún más las contradicciones de clase.

Al mismo tiempo, permanecía latente en la intelectualidad porfiriana la concepción de considerar que todo adelanto científico, tecnológico y artístico provenía de fuera: el orden y el progreso eran aportaciones que se creían

¹²⁶ *Ibidem*, p. 69.

provenían de las naciones europeas. Europa era el modelo, Francia —en particular— el ejemplo a seguir. Por ello, cuando se hizo menester llevar a cabo mejoras en los planteles educativos y artísticos del país, el Estado promovió inmediatamente la visita a los centros europeos respectivos a fin de que México pudiera, mediante la puesta en práctica de aquellos modelos de desarrollo, alcanzar un sitio dentro de la dinámica mundial civilizadora.

Tal era el panorama que presentaba la realidad nacional en la cual pretendió Campa instrumentar un proyecto de transformación a gran escala para el Conservatorio mexicano, del cual constituye su propio informe acerca de la misión realizada allende el Océano Atlántico, el mejor documento para comprender los alcances de la misma.

Modificaciones curriculares de 1910

Conforme a los datos estadísticos relativos al estado que guardaba esta institución en el bienio de 1909-1910 proporcionados por la Secretaría del ramo¹²⁷, sus recursos materiales y humanos eran los siguientes:

I. Alumnos	Hombres	Mujeres	Total
Inscripción	380	419	799
Asistencia			
Media Anual	844	1,069	1,913
Examinados	151	218	369
Aprobados	147	210	357
Concluyeron sus estudios	3	5	8

¹²⁷ “Estadísticas del bienio 1909-1910”, AGN, IPBA, c. 97, exp. 271.

II. Empleados	Hombres	Mujeres	Total
a) Personal			
Administrativo			
Directores	1	0	1
Subdirectores	0	0	0
Secretarios	1	0	1
Bibliotecarios	1	0	1
Prefectos y celadores	3	7	10
Otros empleados	7	2	9
b) Personal Docente			
Profesores	55	21	76
Otros empleados	4	1	5
c) Servidumbre			
Conserjes	1	0	1
Mozos	5	0	5
Otros sirvientes	1	0	1

III. Sueldos y gastos efectivos

Sueldo del Director	\$ 2,982.00
Sueldo del Secretario	\$ 1,767.70
Sueldo del Bibliotecario	\$ 1,171.50
Sueldo de los prefectos y celadores	\$ 9,374.90
Sueldo de profesores	\$ 87,923.45
Sueldo de conserjes	\$ 937.20
Sueldo de mozos	\$ 2,130.00
Sueldo de otros empleados:	
a) administrativos	\$ 6,977.42
b) docentes	\$ 4,809.40
c) de la servidumbre	\$ 5,448.80
Gastos del establecimiento (sin sueldos)	\$ 33,228.58
Total de sueldos y gastos	\$ 156,750.95

A partir de esa realidad, la propuesta de Campa giró en torno a dos formas primordiales:

1. Proceder a una escrupulosa selección de alumnos.
2. Elaborar un plan dúctil que permitiera desarrollar rápidamente el talento de las buenas o excepcionales facultades, avanzar más pausadamente en el caso de los talentos con menores facultades, y excluir a los alumnos medianamente dotados pues su permanencia sería a la larga improductiva.

Por tal motivo, entre las principales aportaciones que se planteaban, se podrían distinguir:

Primero. La supresión de los estudios preliminares o elementales de la música, es decir, llamados complementarios, a efecto de aplicar un examen de admisión, que si bien no sería garantía, en cambio permitiría escoger el material humano con probabilidades de desarrollo, a efecto de no acumular “en las clases un gran número de elementos inertes” cuyo peso era infinitamente mayor que el del “pequeñísimo de talentos logrados y futuros artistas verdaderos”.¹²⁸ Por esta situación, aconsejaba no preocuparse en el número, sino en la calidad de los productos.

Segundo. Constituía una propuesta visionaria que desafortunadamente aún en el momento presente, a más de ocho décadas de distancia, no ha sido cabalmente superada, y por tanto muchos problemas de la educación artística en el país en la actualidad aún no han podido ser subsanados. En aquel entonces, dicho planteamiento era el siguiente:

Si en las escuelas primarias de México se enseñase la música musicalmente (dispéñeme la expresión), ese estudio elemental quizás bastaría para el objeto que he indicado; pero no siendo así, no se me ocurre para el caso, más que proponer a Usted la fundación de una escuela elemental de música, anexa al Conservatorio, según el plan que oportunamente sometería a la aprobación de Usted. Podría servir la misma para la práctica de quienes desearan consagrarse a la enseñanza elemental, y, tengo la esperanza de

¹²⁸ “Proyecto de Plan de Estudios”, AGN, IPBA, c. 69, exp. 48.

que, salvo la renta de un local adecuado, no originaría ningún excedente en el actual presupuesto del Conservatorio.

Tercero. Proponiendo la supresión de materias como Gráfica Musical y Conjunto de Latones, entre otras, sugería en cambio la incorporación en el mapa curricular general de cursos como los de Solfeo superior, Alta teoría musical, Acompañamiento y Armonía al piano.

Cuarto. Establecía la sustitución de la división de estudios en años por la de grados, limitados a un máximo de tiempo improrrogable. Ello permitiría a los alumnos dotados, según advertía, abreviar el número de años de estudio, eliminándose “de manera fácil y natural a los torpes o perezosos”. Las materias que en ese sentido consideraba limitar eran:

- a) Aerófonos: flauta, clarinete, oboe, fagot, trompa y trompeta, trombón y cornetín, a dos años por grado (inicial, medio y superior) y en el órgano a 3, 3 y dos años.
- b) Cordófonos: arpa y violonchelo (3, 2 y 2 años), viola (2, 2 y 3 años); Piano (3, 4 y 2 años); violín (3 en cada uno).
- c) Canto: 3, 3 y 2 años, y en composición: 3 en cada uno
- d) Asimismo, el solfeo (tanto para instrumentistas como para cantantes) debería distinguirse en elemental y superior, cada grado con dos años.

Quinto. A similitud del Conservatorio de Bruselas, consideraba que en vez de llamarse estudios complementarios, éstos fueran denominados paralelos, en tanto se cursaban simultáneamente con otros de carácter principal, cuyo plazo de acreditación se impondría a los primeros.

Sexto. Consideraba que en cualquier momento del año el maestro debería ser habilitado para solicitar el examen final de grado para todo alumno que considerara capaz de lograr su acreditación.

Séptimo. Respecto a las pensiones al extranjero, advertía que muchos alumnos favorecidos con ellas apenas al concluir el nivel inicial, habían fracasado por haber dejado de estudiar con la misma disciplina, por lo que recomendaba dar

diplomas, medallas y obras de interés pedagógico musical en el grado inicial, y ofrecer el otorgamiento de una pensión a Europa a partir del grado medio.¹²⁹

El resultado de sus consideraciones fue reflejado finalmente en el Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música y Declamación correspondiente al año de 1910 que contó con su reglamento respectivo, y que entró en vigor el 4 de julio del mismo año.

En dicho plan, divididos los cursos musicales conforme a la propuesta del licenciado Sierra en estudios preparatorios y complementarios, se englobaban las clases en cuatro tipos de materias principales: composición, canto, instrumentos musicales y declamación. El ingreso a los estudios de canto e instrumentos musicales implicaba presentar el certificado de la educación primaria elemental, y para el caso de composición y declamación, el de la educación primaria superior.¹³⁰

Los estudios quedaban divididos por grados: inicial, medio y superior, disponiéndose una determinada duración máxima para su aprobación según las diversas opciones de especialización artística:

Solfeo	6 años
Arpa	9 años
Violín	8 años
Viola	6 años
Violonchelo y Contrabajo	8 años
Aerófonos (flauta, clarinete, oboe, fagot, trompa, trompeta, trombón, cornetín)	6 años
Órgano	8 años
Piano	9 años
Canto	8 años
Composición	9 años
Declamación	6 años

Otras innovaciones eran: el establecimiento de un rango de edad necesaria para poder ser admitido a estudiar los diversos instrumentos o modalidad

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ibid.*, *cfr.* Plan de Estudios en el apéndice respectivo.

artística que ofrecía el plantel, así como la de recibir el título de profesor adjunto de la asignatura correspondiente en el caso de que el alumno obtuviera el primer premio en el concurso final al concluir el tercer grado.

Por otra parte, se introducían dos restricciones para poder seguir cursando los estudios musicales: obtener menos de tres calificaciones con calificación de bien en el curso anual correspondiente a las materias principales, y el no respetar el plazo máximo contemplado para acreditar cada grado. Asimismo, se ofrecía conceder una pensión al extranjero, hasta por cuatro años, al vencedor de un concurso extraordinario o a quien, de manera excepcional destacara, a juicio de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.¹³¹

En septiembre de ese mismo año, el presidente Díaz declaraba en su informe ante el Congreso, haberse llevado a cabo la implantación de un plan de estudios que haría “más gradual el progreso de los alumnos”, a quienes brindaría una mayor libertad para hacer sus estudios conforme a sus aptitudes especiales.¹³²

Al año siguiente, en plena administración del Presidente Francisco I. Madero, el Congreso de la Unión habría de resolver llevar a cabo una leve modificación al plan de 1910, por la cual se declaró curso preparatorio de declamación a la materia de Lectura Escénica al tiempo que se obligó a los alumnos de declamación llevar la materia de Lectura Superior, en calidad de complementaria, lo que fue redactado en los siguientes términos:

El Congreso de los Estados Unidos Mexicanos decreta:

Artículo único. Se modifican en los siguientes términos el artículo 4º, fracción IV y el artículo 6º del Plan de Estudios del Conservatorio nacional de Música y Declamación, expedido el 16 de junio de 1910.

Artículo 4º. Los cursos preparatorios del Conservatorio serán los siguientes... [Modificación:] IV. Para los estudios de declamación: un curso de lectura escénica, que tendrá como requisito previo ser aprobado en un examen de admisión, que consistirá en un ejercicio de simple lectura a primera vista.

Artículo 6º [Modificación:] Los alumnos tendrán la obligación de cursar, además de la materia principal, para la que se hayan inscrito, las complementarias

¹³¹ Artículo 8 del *Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*, 1910. AGN, IPCA, c. 69, exp. 48.

¹³² *La educación pública en México a través...*, op. cit., p. 163

que el reglamento prevenga en cada uno de los grados de enseñanza, y entre las que deberá figurar, para los alumnos que sigan la carrera de actor dramático, la lectura escénica. No se les concederá la prueba de aptitud correspondiente a ningún grado de sus estudios principales, sino hasta que sean debidamente aprobados en las materias complementarias relativas.¹³³

El auge de la instrucción musical brindada por el Conservatorio en estos primeros años de la segunda década del siglo xx era evidente. Según declaraciones del Presidente Madero ante el Congreso el 16 de septiembre de 1912, la inscripción a las escuelas preparatoria, profesionales y de bellas artes había alcanzado la cifra de 4,653 alumnos, y del mes de abril al mes de agosto habían sido expedidos “55 títulos profesionales y 9 diplomas correspondientes a estudios musicales terminados” de los alumnos del Conservatorio.¹³⁴

Por otra parte, el fortalecimiento de la corriente cultural francesa a lo largo de la primera década del siglo xx había sido tal, que las misiones de los directivos conservatorianos al Viejo Continente continuaron realizándose de manera ininterrumpida, sumándose ahora a ellas el envío regular de alumnos destacados que, por medio de pensiones y concursos patrocinados por el Gobierno Federal, se hacían acreedores a continuar o perfeccionar sus estudios musicales en Europa. Gustavo E. Campa y Ricardo Castro en Francia, y posteriormente Julián Carrillo, Pedro L. Manzano y Fanny Anitúa en Italia, serían algunos de los ejemplos más destacados a este respecto.

No obstante, de manera insensible cierto sentir nacionalista fue cobrando fuerza en el medio musical, principalmente en el campo de la composición, y no tardaría mucho en constituirse en heraldo de los tiempos por venir. En ese sentido, los mismos Campa y Castro, así como Felipe Villanueva, verán

¹³³ FRBN, BIPSEP, México, tomo XIX, nos. 5 y 6, IV-V de 1912, pp. 198-199. Con relación a estas materias del área de declamación, cabe referir los nombres de los mentores que hacia estos años impartieron dichos cursos en el Conservatorio. De lectura escénica, fue maestro desde 1905 hasta 1910, año en que falleció, el poeta Juan de Dios Peza; asimismo, fueron mentores de dicha asignatura los maestros Carlos S. Solórzano (1908-1911), Ramón Canto y Luis Larroder (1911-1912), Marcelino Dávalos (1912-1913) y María Luisa Ross (1913-1925), en tanto que de *Lectura Superior* lo fue Manuela Torres de Meléndez (1908-1912). Cfr. Base de datos de Maestros.

¹³⁴ *La educación pública en México a través...*, op. cit., p. 173.

permeadas algunas de sus obras con el nuevo gusto estilístico, tal y como la ópera *Atzimba* de Castro lo demuestra.

En cuanto al contenido programático de las materias impartidas en la institución conservatoriana, continuó presente el influjo de los métodos y textos de origen francés. Por su parte, nuevamente por iniciativa presidencial, la comunidad académica del Conservatorio fue convocada para llevar a cabo una reformulación del Plan de Estudios, misma que tuvo efecto a partir de 1903, figurando entre otras de sus principales innovaciones, haber introducido nuevas materias, como Pedagogía Musical, Improvisación, Lectura Escénica y Lectura a Primera Vista, al tiempo que se fusionaban o dividían otras de acuerdo con la operatividad de sus respectivas metodologías y con base en las necesidades propias del plantel.

Respecto del movimiento sinfónico que empezaba a despertar en los lustros postreros del siglo XIX, éste obtuvo un importante avance, especialmente cuando a partir de 1902 pudo consolidarse gracias a la obra pionera de Carlos J. Meneses, que convirtió a la orquesta conservatoriana en la primera orquesta sinfónica de la historia musical de México, lo que además no fue obstáculo para que de manera paralela pudiera desarrollarse en la primera década del siglo XX el género camerístico, según lo corroboró la prolija fundación de diversos conjuntos de cámara en aquel entonces. De igual manera, el repertorio musical se enriqueció a partir de las nuevas posibilidades instrumentales implementadas, ya que ante el incremento numérico y diversidad tímbrica de la orquesta del plantel, se possibilitó la ejecución de nuevas composiciones, por lo que Meneses pudo estrenar creaciones de los grandes exponentes del romanticismo al igual que incursionar en la presentación de obras nacionalistas y del impresionismo musical en ciernes.

Por otro lado, durante la administración de Campa, se impulsaron particularmente las tareas de investigación, pues correspondió a dicho directivo solicitar del maestro de piano Francisco Contreras, la elaboración de un proyecto acerca de la historia de la música en México y, específicamente, del Conservatorio, de cuyos resultados no hay más información al respecto. Asimismo, especial trascendencia cobró en esta misma gestión, la concientización que realizó Campa respecto de la necesidad de apoyar la enseñanza musical en las escuelas de educación básica del Sistema Educativo Nacional, aspecto que hasta entonces había sido descuidado por parte de las autoridades educativas y musicales en el país.

Para ello, además de difundir un variado repertorio de cantos escolares que él mismo compuso, a fin de promover el desarrollo del sentido musical en la niñez mexicana se dio a la tarea de fundar una primaria anexa al Conservatorio que, a pesar de su existencia efímera, auguró la pronta génesis de la visión nacionalista relativa a la difusión de la educación artística en México, en la que no sólo la celebración de Congresos Nacionales sobre tópicos educativos tendría importancia fundamental, sino también la decidida participación de Justo Sierra como titular de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (1905-1911) y, posteriormente, de José Vasconcelos, al frente de la Secretaría de Educación Pública (1921-1924).

Capítulo V

Avances Nacionalistas en la Educación Conservatoriana (1910-1928)

...El mejor plan de estudios para el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático será aquél que, partiendo de nuestro medio ambiente y de nuestra idiosincrasia fije en el vasto territorio nacional las bases del arte músico [sic.] y del teatral que, para conseguirlo, es necesario que el establecimiento docente de que se trata no sólo atienda a la formación de concertistas, sino también a preparar verdaderos maestros de música que, haciendo un estudio especial de la ciencia pedagógica en sus aplicaciones a la enseñanza de la materia, salgan aptos para ejercer el magisterio...

Venustiano Carranza

(Exordio del Plan de Estudios de 1916, AGN, IPBA, c. 77, exp. 15)

1. El Conservatorio y la primera fase de la Revolución (1910-1914)

La difícil situación por la que atravesaba el país, se reflejó en los distintos órdenes a pocos meses de iniciado el conflicto revolucionario; las instituciones educativas sostenidas por el Gobierno Mexicano, tales como la Normal Primaria para Maestras, la Universidad Nacional de México, las escuelas primarias del Distrito Federal, así como el propio Conservatorio Nacional de Música y Declamación, vieron reducidos sus respectivos presupuestos. En el caso concreto de este último, el decremento fue de \$ 174.26 pesos, esto es, disminuyó su presupuesto de \$ 161,028.25 a \$ 160,854.00.¹

Pese a tal panorama, poco después apareció una luz en el camino: nombrado el licenciado Francisco Vázquez Gómez, se esperaba que “dado el carácter progresista del nuevo ministro... las Bellas Artes en las que tiene lugar predilecto la Música, [recibieran] proporcionalmente, alentador impulso.” Esta esperanza, según lo concebía así el profesor del Conservatorio y crítico musical Eduardo Gariel en el artículo que dedicara a dicho personaje, permitía augurar que en breve daría inicio a “una nueva era para la instrucción pública”, según asentaba y agregaba, “deseamos sea fecunda en bienes y redunde en el mejoramiento intelectual, moral y artístico de nuestra amada Patria”.² Vázquez Gómez, sin embargo, duró menos de 6 meses en el cargo, pues al tomar posesión de la Presidencia de la República Francisco I. Madero, éste nombró en noviembre de 1911 al licenciado Miguel Díaz Lombardo como nuevo titular de la Secretaría de Instrucción Pública.

Apoyo a la cultura del régimen maderista

A principios del año siguiente y pese a la escasez de recursos y críticas circunstancias en que se encontraba la nación, el gobierno maderista puso en práctica diversas acciones a fin de apoyar tanto a la formación artística de la juventud como a los diversos grupos musicales conservatorianos, según

¹ AHSEP, BIP, México, tomo XIX, nos. 1-2, diciembre de 1911 y enero de 1912.

² *El Arte. Revista Musical*, op. cit., tomo VIII, no. 7, julio de 1911.

el mismo titular del Ejecutivo lo indicaba ante el pleno del Congreso de la Unión. Un ejemplo de ello lo constituyó el auge alcanzado por la frecuente utilización del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, en el cual se celebraron numerosas conferencias públicas como recurso educativo para la “extensión universitaria”, al igual que los diversos eventos verificados en el Teatro Arbeu, espacio que se constituyó prácticamente en “un medio de educación pública para celebrar conciertos, veladas, conferencias y otras manifestaciones de cultura”.³

Al mismo tiempo, “con el propósito de estimular la educación artística”⁴ se contrataron a reputados artistas de una compañía operística italiana para realizar una temporada en el citado Arbeu, en la cual se pensaba reducir el costo de los precios y suprimir su reventa con objeto de que un 5% de los mismos fuera para beneficio de los niños pobres que estudiaban. Ello sin contar, agregaba el Presidente, que “además de la subvención que se da a la Orquesta del Conservatorio, se ha concedido otra a la Orquesta Beethoven [organización fundada en 1908], con la condición de que dé dos temporadas anuales de conciertos”.⁵

Lo anterior había sido estipulado por medio de un contrato celebrado entre el Ejecutivo, representado por Díaz Lombardo, y el maestro Campa como directivo del Conservatorio, en el que se acordaban presentaciones sinfónicas y camerísticas.⁶ A finales de dicho año, Madero ratificaría el éxito

³ *La educación pública en México a través...*, *op. cit.* p. 173.

⁴ FRBN, BIP, México, tomo XIX, nos. 5 y 6, abril y mayo de 1912, p. 693.

⁵ *Ibidem.*

⁶ El acuerdo, celebrado el 27 de febrero de 1912, contemplaba los siguientes puntos:

Se verificarían una serie de conciertos sinfónicos en julio y otra de camerísticos en febrero.

Los primeros serían ocho -cada uno con diferente programa-, a cargo de 60 ejecutantes.

Entre las obras se estrenarían algunas y participarían los Coros del Conservatorio y del Orfeón Popular, para entonces independizado de esta institución.

Los sinfónicos tendrían lugar en el Teatro Arbeu.

Los de cámara se presentarían con obras selectas.

Estos últimos constarían de doce piezas.

La subvención sería de \$15,000 pesos.

Los primeros cinco se garantizarían ante cualquier tipo de contingencia.

Los precios de entrada no serían mayores a \$ 3.00 pesos para los sinfónicos y \$ 2.00 pesos para los camerísticos, a menos que hubiera participación de extranjeros.

artístico que habían tenido las series de conciertos realizadas por la Orquesta Beethoven, ya que —declaraba— habían contribuido a “fomentar la cultura musical en esta capital”.⁷

Al mismo tiempo, otros apoyos fueron también ofrecidos: el Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Díaz Lombardo, había señalado que “para extender más la influencia de los orfeones populares y procurar que su acción ejerza sobre mayor número de personas”, habría de incrementarse de 2 a 8 el número de orfeones, cada uno correspondiente con un cuartel en los que se dividía la ciudad,⁸ al tiempo que “para desarrollar el sentimiento artístico en la juventud”, se formarían nuevos orfeones en las Escuelas Preparatoria, de Artes y Oficios e Internado Nacional”, extendiéndose una invitación a las colonias extranjeras para que organizaran grupos corales similares que pudieran competir en futuros concursos con los nacionales.⁹

Cincuenta boletos y la mitad de los palcos segundos en el Arbeu serían gratuitos en los primeros.

En cada serie se ofrecería un concierto popular a 0.50 centavos luneta.

Podrían además realizarse conciertos extraordinarios en el Arbeu.

La orquesta debería actuar en ceremonias de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes con una percepción por integrante de \$ 4.00 pesos.

FRBN, BIP, México, tomo XIX, no. 7, junio de 1912, pp. 1064-1066.

Dicha Secretaría cobraría el 5% para destinarlo a vestir a los niños pobres, fomentar las escuelas rurales o ser para la utilidad pública educativa. Sin embargo, Unos cuantos meses después, el joven maestro conservatorio Julián Carrillo, recién llegado de Alemania, haría referencia al nuevo Secretario del ramo, licenciado José María Pino Suárez, al respecto de que las orquestas oficiales mostraban “poco espíritu de orden, poca economía, muy poca sumisión a los superiores, y por último, resultados poco prácticos, si se atienden los grandes elementos de que pueden disponer”. Consideraba exagerada la subvención que se les habría de otorgar y se asombraba de que cada vez que la Secretaría requiriera un servicio debiera de pagarlo, y por ello proponía cuatro puntos nuevos que reformarían el acuerdo anterior, entre los que destacaba que tanto el Secretario de Instrucción, como el Director del Conservatorio, podrían disponer libremente de la orquesta, el primero hasta en 50 ocasiones, y el segundo para los actos escolares.

“Julián Carrillo al Secretario José María Pino Suárez”, AGN, IPBA, c. 70, exp. 66.

⁷ *La educación pública en México a través...*, op. cit. pp. 173-174.

⁸ FRBN, BIP, México tomo XIX, nos. 3 y 4, febrero y marzo de 1912.

⁹ FRBN, BIP, México, tomo XIX, nos. 5 y 6, abril y mayo de 1912, p. 693. En la Escuela Nacional Preparatoria, que había contado entre sus maestros de música a los conservatorianos Baltazar Gómez, Juan Bégovich, Ricardo Lodoza y Alfredo Guichenné, hacia 1912 tenía por

Finalmente, cabe referir que durante el régimen maderista, en el mes de septiembre de 1912, tuvieron lugar algunos hechos relativos a la antigua sede conservatoriana. Correspondió entonces a la Secretaría de Instrucción ser informada por la Dirección General de Obras Públicas, con respecto a que con motivo de la demolición del edificio que ocupara el Conservatorio en las calles de Acequia y Universidad, se había colocado una tapia que ocupaba toda la banqueta y otra calle más, lo que entorpecía el tráfico en la zona, por lo que se pedía que en tanto se verificaba la reconstrucción del inmueble, se retirara ésta, pues además el Consejo de Salubridad había informado que dichos escombros estaban lesionando las paredes de las casas ubicadas en la 7a. calle de las Capuchinas.¹⁰

Lo más curioso que pudo ocurrir entonces, fue que a dos meses de tales incidentes, la Secretaría se vio solicitada por Francisco Loera Valladares para que otorgara “en arrendamiento el terreno donde existió el antiguo Conservatorio nacional de Música, sito en la calle sur nueve y que forma esquina a la primera calle de la Acequia de esta ciudad. Mi objeto [decía] al solicitar tal arrendamiento, es que ‘el Gran Circo Vázquez Hermanos’, del que soy representante, establezca sus carpas en el mencionado terreno.” El espectáculo que ofrecería dar, en caso de concertarse el negocio, incluiría una vez por semana “una función gratis, para los niños de las escuelas que tenga a bien señalar ese Ministerio”.¹¹ En diciembre de ese mismo año la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, a la que se turnó el expediente, dio su anuencia, aun cuando entre tanto se había presentado un nuevo ofrecimiento. Esta vez a cargo de Gonzalo Fernández y Grajales que lo pedía en arriendo para hacer en él un salón “de cinematógrafo y otras diversiones cultas”, a lo que la Secretaría acordó también acceder a su arriendo luego de que feneciera el contrato antes mencionado.¹²

maestros a los también conservatorianos José G. Aragón, Aurelio M. Campos y José de Jesús Martínez. Zanolli Fabila, B.L., *op. cit.*, pp. 106-127.

¹⁰ “EL Consejo de Salubridad a la Secretaría de Instrucción Pública”, 6 de septiembre de 1912, AHSEP, Catalogados, exp. 193.

¹¹ “Francisco Loera Valladares al Secretario de Instrucción Pública”, 22-xi-1912 en *Ibidem*.

¹² “Gonzalo Fernández Grajales a la Secretaría de Instrucción Pública”, aprox. 1913, en *Ibid.*

El Conservatorio y la dictadura huertista

Con el arribo al poder de Victoriano Huerta, se produjeron nuevos nombramientos en el Conservatorio. El 14 de agosto de 1913 tomó posesión como director del plantel Julián Carrillo, profesor de la institución desde 1905,¹³ quien habría de ser nombrado para tal puesto en dos ocasiones, permaneciendo en la primera de ellas un año exacto, es decir, hasta el 14 de agosto de 1914 —a menos de una semana de que fuera designado el licenciado Félix Palavicini por Venustiano Carranza, nuevo Secretario de Instrucción Pública—, y en la segunda, casi tres años (de mayo de 1920 a enero de 1923). No obstante, el hecho precisamente de haber sido nombrado por el régimen huertista fue motivo, a la larga, de que se le acusara de traidor y colaboracionista con el gobierno usurpador.

Reseñando su llegada, Herrera y Ogazón comenta que se percibió con ella la misma alegría y optimismo que cuando se nombró director a Ricardo Castro, pues “una popularidad cordialísima hacía en torno a Carrillo como un valladar de risueños rostros juveniles, de entusiasmos felices dispuestos a acometer todas las empresas artísticas, confiados en sus propias fuerzas y seguros del porvenir, ...la personalidad de Carrillo también tenía rachas de aire glorioso y un misterioso poder de infundir energías hasta a los espíritus más decaídos.”¹⁴

Inspector de estudios al igual que lo había sido Campa, las innovaciones por él introducidas en el contexto conservatorio y en el ámbito de la música mexicana, marcaron una época y una corriente definidas, ya que aún antes de ser designado director, era notable el reconocimiento internacional que tenía dicho músico. En 1911, por ejemplo, le había correspondido representar al arte musical mexicano en su calidad de presidente del Congreso Internacional de Música que tuvo por sede la ciudad de Roma, celebrado en conmemoración del quincuagésimo aniversario de la unidad italiana.

De él se dijo, que había enviado México:

a uno de los más conspicuos músicos (el más eminente quizás), con que cuenta la Nación... Nuestro compatriota obtuvo en este torneo dos señaladas distinciones:

¹³ *Cfr.* Base de datos de Maestros.

¹⁴ Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, p. 81.

la primera fue haber sido electo presidente del Congreso con beneplácito de los delegados [entre los que se encontraban figuras de la talla de Saint-Saëns, Debussy, D'Indy, Dubois, Humperdinck, Strauss, Reger, Paderewsky, Glazunov, Pedrel, Puccini y Boito], y la segunda, haber sido aprobada por unanimidad y comunicada oficialmente a los gobiernos representados, su tesis, que consiste en la conveniencia de dar a la sonata (que escrita para orquesta se llama sinfonía), mayores vuelos desde el punto de vista ideológico...¹⁵

La crónica añadía: “se rumora y este rumor ha sido acogido con beneplácito positivo por todas las esferas sociales, que Carrillo será honrado con el puesto de director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de México a su llegada a éste”.¹⁶ El rumor no tardó en convertirse en realidad.

Del primer periodo de administración carrillista, es posible destacar dos hechos relevantes que tuvieron lugar: por un lado, continuó fomentándose la realización de audiciones escolares en el afán por conciliar, a la vez que integrar, a las escuelas nacionales que con motivo de las grandes ceremonias se reunían conjuntamente,¹⁷ lo que favoreció un cierto auge musical en medio del panorama artístico mexicano pese a la desarticulación que en aquella época se verificó en los diversos órdenes de la sociedad ante la coincidencia temporal con el movimiento revolucionario. Por otro lado, se incrementó de manera sobresaliente el número de profesores que laboraban, lo que significó que la planta docente pasara de 76 profesores a 110, según las estipulaciones presupuestarias contempladas a finales de 1913, como más adelante se constatará.

En el primer caso, una de las consecuencias inmediatas de la renovada interrelación que se verificó entre las escuelas nacionales fue sin duda del mayor beneficio para la vida cultural y social mexicana de aquellos años, al haber contribuido a la formación de un público que gustó de asistir a todo género de eventos musicales —operísticos, sinfónicos y camerísticos.

Por lo que concierne al segundo aspecto, cabe referir que dicho aumento emanó fundamentalmente de la promulgación en diciembre de 1913 por el Presidente Victoriano Huerta —siendo Secretario de Instrucción Pública

¹⁵ *El Arte Musical*, op. cit., México, tomo VIII, no. 7, julio de 1911.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Herrera y Ogazón, A. op. cit., pp. 86-90.

el licenciado Nemesio García Naranjo — de la Ley del Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático, que modificó la estructura curricular de la institución musical. No obstante, cabe destacar que esta transformación curricular fue coincidente con la serie de ajustes que el Gobierno verificó en los distintos niveles de educación, según el propio Presidente Huerta lo expresara en su informe de gobierno ante el Congreso en abril de 1914, en el que declaró haber promulgado nuevas “leyes de educación primaria y de jardines de niños”, así como la ley de enseñanza industrial y mercantil y los nuevos planes de estudio para las escuelas nacionales, Preparatoria, de Jurisprudencia y de Medicina, la Academia de Bellas Artes y el Conservatorio de Música y Arte Dramático.¹⁸

La Ley de Enseñanza conservatoriana (1913)

Entre las características que presentaba el nuevo ordenamiento destacaron las siguientes:

El plantel dejó de llamarse Conservatorio Nacional de Música y Declamación para adoptar la denominación de Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático.

A los estudios musicales de instrumentos, canto y composición que contemplaba el Plan de Estudios de 1910, se introdujo la modalidad de los estudios de arte escénico lírico y dramático. En tal forma, los estudios de canto se transformaron en los de arte escénico lírico, y los de declamación en los correspondientes al arte escénico dramático.

Era un requisito de ingreso para todos aquellos que desearan llevar a cabo estudios especiales en el Conservatorio haber concluido la enseñanza primaria superior.

Se distinguían ahora tres tipos de cursos: preparatorios, complementarios y especiales.

¹⁸ *La educación pública en México...*, op. cit. p. 182.

Los primeros se incrementaban para los cuatro ramos, no sólo en cuanto al número de años, sino también al incluirse en ellos las materias de Coros y Español. En el caso de los que cursaran estudios para ser actores líricos, deberían estudiar además Italiano y las materias correspondientes a la nueva “enseñanza especial” que abarcaría un estudio de cuatro años.

Se reinstalaba la clase de Acústica.

Por su parte, los actores dramáticos tendrían como novedad también el deber de cursar las materias de Lecturas recomendadas (mexicanas y latino-americanas) y Anatomía, fisiología e higiene de los órganos respiratorios.

Producto de las reformas de la nueva ley y como reflejo del renovado interés por la música camerística y sinfónica, se introdujeron dentro de los cursos complementarios las materias de Prácticas de Orquesta, Música de Cámara, Prácticas de Banda, Prácticas de Dirección de Orquesta y Banda Militar, así como las correspondientes a Conjuntos líricos, dramáticos, sinfónicos y corales. Asimismo, con objeto de estimular el óptimo desarrollo de las tareas académicas, el artículo 10 del referido ordenamiento permitía una mayor libertad de cátedra para los mentores, al indicar que la extensión de las materias dependería de los programas que cada uno de los respectivos maestros formularan, y que habrían de ser remitidos a la Secretaría de Instrucción para su aprobación y publicación.

Por otra parte, continuó la costumbre de seguir realizando periódicamente concursos entre los estudiantes de la institución a fin de que obtuvieran una pensión en Europa, pero además se introdujeron los concursos específicos para la adquisición de un “diploma de laureado del Conservatorio”,¹⁹ para los cuales se requería que el alumno cumpliera con sus estudios dentro de los plazos máximos para cubrir los distintos grados de los cursos conservatorianos, y que presentara otros dos años más de estudios en el caso de los estudiantes de cuerdas frotadas, arpa, piano, órgano y composición y uno extra, si eran estudiantes de aerófonos.²⁰

¹⁹ Art. 16 del ordenamiento en *ibídem*.

²⁰ Lo concerniente a las especialidades de actor lírico y dramático no era especificado en este rubro.

Incremento de la planta docente

Ante los cambios que implicó la adopción de la nueva legislación académica, especialmente en lo relativo al incremento en el número y en la especialización de las materias, fue necesaria la ampliación del cuerpo docente y administrativo en general, cuyos sueldos, sumados a los gastos del plantel, hicieron necesario el otorgamiento de un presupuesto de \$ 79,757.30 pesos, de los cuales correspondió la cantidad de \$ 50,918.00 pesos al concepto de sueldos de maestros y empleados; \$ 1,218.00 pesos al respectivo de la servidumbre (1 conserje, 1 portero y 5 mozos) y \$ 27,621.30 pesos al de los gastos de la institución, cuya distribución fue la siguiente:

Para gratificar a los alumnos de los conjuntos instrumentales	\$	3,000.00
Para alumbrado, fuerza eléctrica y teléfonos	\$	625.00
Para el servicio de las clases	\$	250.00
Para la reparación y conservación de instrumentos y material escolar	\$	210.00
Para mobiliario escolar, enseres y útiles	\$	210.00
Para fomento de la biblioteca	\$	500.00
Para obras de adaptación, reparación y aseo del edificio	\$	5,000.00
Para gastos de escritorio e impresión de documentos escolares	\$	310.00
Para audiciones y fiestas del Conservatorio	\$	625.00
Para uniformes de la servidumbre	\$	300.00
Para gastos menores e imprevistos	\$	375.00
Para el Cuarteto del Conservatorio	\$	800.00
Para subvención a la Orquesta del Conservatorio	\$	13,333.00
Para remunerar a los profesores comisionados para formar la Historia de la Música en México.	\$	2,083.30

Como se destaca del presupuesto anterior, la subvención para la orquesta había disminuido del 35% con respecto a la que se le había otorgado hacia 1902, y a pesar de que no se han encontrado mayores informaciones al respecto, era evidente que continuaba latente — como en los tiempos de Campa — la preocupación porque un sector de la comunidad docente pudiera rehacer la historia de la música en México.

Con la intención de ilustrar lo antes expuesto, a continuación se presenta la relación de categorías docentes y administrativas que laboraron durante dicha gestión en el plantel:

1 Director	y Contrabajo en B y Eb
6 Profesores de Canto	2 Profesores de Armonía,
1 Secretario	Contrapunto, Fuga, Instrumentación
4 Escribientes	y formas musicales
5 Prefectos	7 Profesores de Armonía
1 Bibliotecario	2 Profesores de Historia de la Música
2 Ayudantes del bibliotecario	1 Profesor de Acústica
1 Encargado de los instrumentos	1 Profesor de Conjuntos de aliento
musicales y reparador de los de cuerda	1 Director de la Orquesta del
1 Afinador y reparador de pianos	Conservatorio
2 Copiantes de Música	1 Archivero de la Orquesta del
1 Profesor de Coros	Conservatorio
11 Profesores de Solfeo	1 Director de la Orquesta de alumnos
15 Profesores de Piano	1 Director de la Banda
1 Profesor de Órgano	5 Acompañantes al piano
3 Profesores de Violín	5 Profesores de Francés
1 Profesor de Violín y Viola	3 Profesores de Italiano
2 Profesores de Violonchelo	10 Profesores de español
1 Profesor de Contrabajo	1 Profesor de Historia y Geografía
2 Profesores de Arpa	4 Profesores de Lecturas comentadas
1 Profesor de Flauta	2 Profesores de Lectura Superior
1 Profesor de Oboe, Corno	y Recitación
Inglés y Sarrusófono	1 Profesor de Análisis de obras
1 Profesor de Clarinete y Saxofón	maestras del teatro
1 Profesor de Fagot y Contrafagot	2 Profesores de Cursos prácticos
1 Profesor de Trompa, Trompeta	de Comedia y Drama
y Saxhorn	2 Ayudantes de los anteriores
1 Profesor de Cornetín y Bugle	1 Profesor de Declamación Lírica
1 Profesor de Trombón, Tuba	1 Profesor de Anatomía, fisiología

e higiene de los órganos respiratorios

1 Profesor de Literatura, Retórica y
Poética

1 Profesor de Ceremonial, mímica,
baile y maquillaje

1 Profesor de Historia de la Indumen-
taria y Heráldica

2 Profesores de Gimnasia

1 Profesor de Esgrima

Fuente: Ley del Conservatorio Na-
cional de Música y Arte Dramático, AGN,
IPBA, c. 75, exp. 39.

Militarización de las escuelas nacionales

La Ley de Reorganización conservatoriana, publicada en el Diario Oficial con fecha 14 de febrero de 1914, se constituyó en el antecedente directo de una transformación académica que preluvió a la puesta en marcha del proceso de militarización que en dicho periodo afectó a las escuelas nacionales, llevado a cabo en ellas por decreto del Ejecutivo correspondiente al 24 de abril en los términos a continuación enunciados:

Con el fin de aprovechar convenientemente los valiosos elementos de las Escuelas Preparatoria, Universitarias y Especiales, dependientes de esta Secretaría, el Señor Presidente de la República se ha servido acordar:

1. Que se organice en la Escuela Nacional Preparatoria el personal de ella y de las Escuelas de Altos Estudios, de Jurisprudencia, Odontológica, de Bellas Artes, de Artes y Oficios para Hombres y Superior de Comercio y Administración, y con el personal masculino del Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático, de la Escuela Normal Primaria para Maestras y de la de Artes y Oficios para Mujeres, una academia de instrucción militar, para los efectos de la defensa nacional y durante el tiempo que señale esta Secretaría.
2. Que se faculte, como ya se faculta, al Director de la Escuela Nacional Preparatoria para llevar a cabo dicha organización y para nombrar el personal necesario sin perjuicio de las facultades que corresponden a esta misma Secretaría y a la de Guerra y Marina.
3. Que los alumnos de la nueva Academia que obtengan un diploma de aptitudes y que soliciten pasar al Ejército, podrán ser admitidos en él con el grado de Subtenientes.
4. Que los profesores y empleados que designa la Dirección tendrán los grados que les señale la Secretaría de Guerra y Marina a iniciativa de la de Instrucción Pública y Bellas Artes.
5. Que se comisione al Coronel de Infantería con título de Estado Mayor, Emilio R. Osorio, para que sea el Jefe de la instrucción militar de la Academia de que se trata.

6. Que se forme en la Escuela Nacional de Ingenieros un grupo de oficiales auxiliares del cuerpo de Ingenieros Constructores Militares, quedando la organización del servicio respectivo a cargo del Director de esa Escuela, y
7. Que con los elementos y personal de la Escuela de Medicina se forme una brigada sanitaria, que estará bajo la dirección del Director de ese establecimiento.²¹

Ello implicaba la reclasificación del personal académico y del administrativo conforme al patrón militar derivado de las disposiciones al efecto emitidas por la Secretaría de Guerra y Marina; de este modo por ejemplo, los primeros serían considerados con el grado de capitanes primeros, en tanto que los estudiantes podrían ser desde alumnos en general, alumnos de primera, cabos, sargentos primeros o segundos.²² Sin embargo, dicha reorganización tuvo una corta vida, dado que en pocos meses sucumbió la dictadura huertista y el propio Julián Carrillo dejó la Dirección del Conservatorio.

2. Hacia el Constitucionalismo (1914-1917)

El Conservatorio en la época carrancista

El 14 de agosto de 1914, por órdenes Venustiano Carranza, Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, según asienta en su obra sobre las efemérides musicales Jesús C. Romero, el personal docente y administrativo del Conservatorio fue cesado.²³ Para su reorganización, se nombró al entonces secretario del plantel, el destacado historiador Jesús Galindo y Villa, quien habría de estar al frente de la institución por cuatro meses (15 de agosto-23

²¹ “Notificación a cargo del Secretario de Instrucción Pública Nemesio García Naranjo del decreto del Ejecutivo de militarización de las escuelas Preparatoria, Universitarias y oficiales”, 24-IV-1914, CESU, ENP, c. 62, exp. 1109.

²² Art. 3° del “Reglamento Provisional para la Organización Disciplinaria Militar de la Escuela Nacional Preparatoria”, México, ed. Eusebio Gómez de la Puente, 1913, CESU, ENP, Folletería, caja 9, p. 4.

²³ Romero, Jesús C. *Efemérides de ..., op. cit.*, p. 22.

de diciembre de 1914), al sucederle el catedrático del área de composición, Rafael J. Tello (24 de diciembre de 1914-21 de agosto de 1915).

A partir del 1 de enero de 1915, la misma fuente que proporciona este dato, señala que profesores y personal administrativo reaparecen en la nómina de sueldos,²⁴ sufriendo una nueva rescisión por orden de Carranza el 1 de febrero siguiente, a través de la cual se dispuso el cese de todos los profesores y empleados de la Secretaría de Instrucción Pública y de música de las escuelas primarias a causa de haber sido trasladado el Gobierno Constitucionalista a la ciudad de Veracruz.²⁵ Clausurado temporalmente el Conservatorio Nacional, éste pudo reanudar sus clases a partir del 22 de marzo en acato a la disposición que dictó al efecto la Soberana Convención de Aguascalientes, hecho del que hay muy escasa información.²⁶

No obstante, pese a estos ataques a la estabilidad laboral de los conservatorianos, la administración de Tello concluyó el 21 de agosto de dicho año al ser sucedida por la que encabezó el pianista Luis Moctezuma, cuya duración fue tan sólo de dos semanas (22 al 31 de agosto de 1915).

De lo anterior se puede afirmar que, si bien la escuela vivió momentos de cierto desarrollo, como el periodo correspondiente a la gestión de Galindo, que demostró “suprema eficacia como representante de los derechos y las prerrogativas inherentes a la escuela”,²⁷ la mutabilidad de los trabajos en el Conservatorio fue el reflejo del ambiente de incertidumbre e inestabilidad que se vivía en el seno del propio Gobierno, cuestión que hubo de afectar determinadamente al buen avance de las actividades educativas en sus diferentes niveles.

Por tal motivo, debe resaltarse el hecho de que en el periodo comprendido entre la gestión de Galindo y Villa y la de Moctezuma, uno de los más destacados logros fue la formulación del plan de estudios realizado en tiempos de Tello, en el cual destacaba una notoria continuidad con el esquema llevado a cabo por Carrillo, dado que en ambos planes resaltó como interés común el luchar por impulsar la formación cultural general de los estudiantes conservatorianos. En ese sentido, Tello propuso una serie de aspectos

²⁴ *Ibidem*, p. 22.

²⁵ *Ibid.*, pps. 22 y 73.

²⁶ *Ibid.*, p. 136.

²⁷ *Cfr.* el apéndice sobre datos biográficos.

por desarrollar, plenos de originalidad y trascendencia, enmarcados en el afán por “evitar por todos los medios posibles la fatiga física e intelectual, antipedagógica” que mostraban los educandos, así como en el ánimo por reducir del presupuesto vigente los gastos que fueran “innecesarios”.²⁸

Por ejemplo, primeramente se planteaba un nuevo aumento en las materias a cursar dentro del segundo o tercer grados de la especialidad elegida —según fuera el caso—, y, a continuación, se contemplaba como importante novedad el proyectar la fundación de “escuelas preparatorias anexas al Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático”.

Enriquecimiento cultural del *curriculum* conservatorio

Con el nuevo proyecto curricular de 1915, se estipularon las siguientes especialidades: arte dramático, canto, composición y música, cuyas cinco clases particulares de estudio fueron: instrumentos de aliento, instrumentos de arco, arpa, órgano y piano.

Considerando que la educación estaba dividida por grados, es decir por niveles de conocimiento más que por número de años, como desde principios de siglo se había sugerido, Tello mantuvo como base de los estudios conservatorios los llamados cursos preparatorios, mismos que conformarían al primer grado que, independientemente de la especialidad, coincidentemente tendría un año de duración. Al mismo tiempo, en el caso de los cursos especiales, para los actores dramáticos éstos requerirían de un segundo grado, en tanto que cantantes, compositores y músicos, deberían cursar otros dos grados más, ya que, como lo había implementado Carrillo, al término del último de ellos, la Secretaría de Instrucción les podría extender el diploma de laurea.

Entre las materias correspondientes a los actores dramáticos se establecieron:

²⁸ Preámbulo a la *Ley del Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático*, XII-I, 1913-1914, AGN, IPBA, c. 75, exp. 39.

Primer año:

Elementos de Psicología, Anatomía, Fisiología y Patología únicamente aplicables a la
Declamación
Lengua Nacional
Lectura escénica

Segundo año:

Fisonomía y Mímica, Ceremonial y medios artificiales de producir la ilusión óptica por
afeites y postizos
Lengua Nacional (Curso especial sobre Ortología, Prosodia y Métrica)
Análisis de obras maestras de la Poesía Lírica
Declamación de la Poesía Lírica

Tercer año:

Análisis de obras maestras del Teatro (desde los orígenes del teatro romántico hasta
nuestros días)
Historia de la Civilización Contemporánea
Francés
Declamación de Drama

Cuarto año:

Análisis de obras maestras del Teatro (desde los primeros días del teatro del renacimiento
hasta los últimos del teatro neoclásico)
Historia de la Civilización Moderna
Francés
Declamación de Comedia

Quinto año:

Análisis de obras maestras del Teatro (teatro oriental, griego, latino y medieval)
Historia de la Civilización en Oriente, Grecia, Roma y Europa Medieval
Italiano
Declamación de Tragedia

De lo anterior, es posible anotar algunas particularidades. Por un lado la influencia de la corriente preparatoriana impulsada desde el Plan de Estudios para el bachillerato de 1897 de Ezequiel A. Chávez, finalmente ejercía su

influencia en un plan conservatorio. Esta se manifestaba en el hecho de que en la materia de Anatomía se dijera que también se darían elementos de Psicología, asignatura novedosa que había causado especial revuelo tres lustros atrás cuando fuera introducida por primera vez en el *curriculum* de la Escuela Nacional Preparatoria.

Por otro lado, es interesante hacer mención de cómo en el orden que se aplicó para enseñar los diferentes cursos de Historia, tanto general como del teatro, se planteaba una cronología poco ortodoxa; es decir, en vez de ir de lo remoto a lo próximo, se manejaban criterios inversos, al abordar la historia general a partir de la edad contemporánea a la edad medieval, así como la historia del teatro desde los estilos decimonónicos como el romanticismo, hasta finalizar con los orígenes del mismo en Grecia y Oriente. De igual manera, el análisis de los géneros literarios procedía de manera contraria a lo regularmente acostumbrado: primero la poesía lírica, luego el drama, la comedia y se concluía con la tragedia. Finalmente, en vez de empezar el estudio de las lenguas extranjeras por el italiano, el plan marcaba que se iniciaría por el francés.

Por lo concerniente a los estudios de música, si bien manejaban menos novedades, éstas fueron las enunciadas a continuación.

a) Cantantes:

Los estudios del segundo grado se desarrollarían en cinco años, y los del tercer grado en uno, a lo largo de los cuales habrían de cursarse:

Tres años de Piano complementario

Tres años de Declamación lírica

Historia general de la civilización y la materia de Elementos de formas musicales

Asimismo, en el tercer grado llevarían el 6° año de Canto, Estética musical, Armonía especial, Piano especial y Práctica de la Enseñanza.

b) Compositores:

El segundo grado contemplaría siete años de estudios y el tercero dos más, cursándose como materias distintas a las comúnmente impartidas en el Conservatorio las siguientes:

Cuatro años de Piano complementario
 Dos años de Español
 Historia de la Civilización
 Instrumentos de arco y aliento (curso especial)
 Lecturas comentadas
 Literatura
 Cuatro años de Prácticas de Dirección
 Un año de Práctica de la Enseñanza
 Así como Prácticas de Orquesta y Música de Cámara

c) Músicos (instrumentistas de aliento, arco, arpa, órgano y piano):

Los instrumentistas de aliento y órgano realizarían sus estudios del segundo grado en cinco años; los de arco y arpa en seis, y los de piano en siete, siendo para todos ellos de dos años la duración del tercer grado. En línea general y con leves variantes, se estableció una especie de tronco común en las asignaturas tradicionales como el Instrumento elegido, la Historia de la Música, Armonía y la clase de Solfeo, ahora llamada Solfeo y Nociones de Acústica, al tiempo que se introdujeron como materias comunes: Español, Historia General de la Civilización, Francés, Literatura, Lecturas comentadas, Elementos de formas musicales, en el caso del segundo grado, y Estética Musical, el Instrumento elegido, Armonía Práctica y la nueva asignatura de Práctica de la Enseñanza, dentro del tercer grado.

Como puede observarse, además de que se reforzaba el aspecto de cultura general según al inicio del apartado se subrayó, era evidente que al momento de elaborarse este plan, se luchó no sólo por fortalecer el área de la práctica instrumental y vocal en conjunto, sino también por impulsar un área hasta entonces descuidada, la de la pedagogía, según se advierte de la inclusión en las diferentes especialidades conservatorianas de la materia denominada “Práctica de la Enseñanza”.

No obstante, este hecho no estuvo aislado, ya que le reforzaba un elemento original más, al considerarse la posibilidad de fomentar la audición selecta de obras musicales para los escolares de edad temprana, además de la referida implantación de escuelas preparatorias anexas al Conservatorio.

Las escuelas preparatorias anexas al Conservatorio

En este rubro el proyecto era verdaderamente revolucionario en México, pues planteaba que el Conservatorio pudiera tener un venero del que emanan alumnos que, a la par que estudiaban la escuela tradicional, empezaran a despertar sus facultades musicales dentro de un marco de formación profesional. Así, se implantaron tres categorías de escuelas preparatorias para niños de ambos sexos: *Kindergarten*, Elemental y Superior, fundamentadas en la consideración de que el Conservatorio podría contar con:

una verdadera escuela de preparación, consiguiendo así, disminuir la carrera de un año y además seleccionar el personal de alumnos que traerán, al trasponer los umbrales del Plantel, un buen caudal de conocimientos; y lo que es más; un sensible desarrollo en sus facultades, condiciones que les permitirán emprender los estudios superiores con entera firmeza, y sobre todo, con entera convicción pudiéndose así crear, en un futuro no remoto, verdaderos artistas y maestros del Arte.²⁹

Su anexión no implicaría la erogación de mayores recursos al Erario, ya que sólo se destinarían a la realización de este proyecto determinados planteles conforme a lo dispuesto por la propia Dirección General de Educación Primaria, en los que se respetaría como en cualquier otra escuela similar sus respectivos estudios generales, pero a ellos se añadiría de manera relevante la enseñanza musical. De tal manera, los alumnos que no demostraran poseer facultades para la música, habrían de todas formas adquirido una verdadera “educación integral, objeto principal de la Escuela moderna”,³⁰ motivo por el cual propiamente los estudios conservatorianos darían inicio a partir del segundo grado.

Esta iniciativa por tanto, puede considerarse propiamente como el antecedente del proyecto que llevó a cabo décadas después Luis Sandi, cuyo principal resultado fue el establecimiento de la llamada Secundaria de Arte, que pese a que produjo un importante número de generaciones de músicos que se destacaron en los distintos órdenes, fue de corta duración.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibid.*

La Dirección General de Bellas Artes

Si bien en 1915, por disposición del mando villista de la Convención, Rafael J. Tello fue sustituido por Luis Moctezuma, quien como se indicó anteriormente, permaneció sólo por unos cuantos días en la dirección del plantel, el Gobierno Constitucionalista a cargo de Venustiano Carranza, su Primer Jefe, en aras de reorganizar la Secretaría de Instrucción Pública dispuso la creación de la Dirección General de Bellas Artes. Designado como titular de ésta a Luis Manuel Rojas, quien realizó como una de sus primeras medidas el nombramiento como nuevo director del Conservatorio de José Romano Muñoz, que comandó a la escuela desde el 1 de septiembre de 1915 al 30 de marzo de 1917.³¹ De esta manera, la institución educativa musical junto con el Orfeón Popular y la Orquesta Sinfónica Nacional pasaron a depender de la nueva Dirección General, medida que se encuadró en las reformas educativas que enarboló la Revolución constitucionalista y por la cual se encomendó a los ayuntamientos la impartición de la educación, luego de realizada la supresión de la propia Secretaría de Instrucción Pública en abril de 1917.³²

La creación de este nuevo órgano de gobierno, dividido para su funcionamiento en las secciones de Bellas Artes, Arquitectura, Pintura, Escultura y Música, fue promovida por Alfonso Cravioto —en ese tiempo colaborador del secretario Palavicini y quien habría de sucederle en el cargo—,³³ entre cuyos principios y finalidades destacaron:

En el orden del crecimiento intelectual de las razas, el arte está en la base y en la cima de toda la civilización, siendo a la vez fundamento y cúspide, germen y fruto, elemento primario y coronación final... A la necesidad de poner en práctica estas ideas, conciliándolas con el proyecto de dar vida propia a todas las actuales dependencias de la Secretaría de Instrucción Pública, obedece la creación de la Dirección General de Bellas Artes, cuyo principal fin será de-

³¹ Romero, J. C., *Efemérides...*, op. cit., p. 68

³² Mejía, Estanislao. “Historia de la Educación Musical en México”, en *Anales de la Escuela Nacional de Música*, México, UNAM, 1947, pp. 7-10.

³³ Mientras Palavicini fue secretario del 20 de agosto de 1914 al 26 de septiembre de 1916, Cravioto lo fue del 26 de septiembre de 1916 al 30 de abril de 1917.

mocratizar el Arte, sin rebajarlo, haciéndolo útil a las exigencias populares, pero evitando que pierda la nobleza de su índole o la dignidad de sus múltiples aspectos.³⁴

Ley de Reorganización y Plan de Estudios (1915)

El 26 de diciembre de 1915, es expedida por la Dirección General de Bellas Artes la Ley de Reorganización y Plan de Estudios que implicó nuevas y profundas modificaciones en la vida académica conservatoriana. Entre otras, destacó aquélla por la cual esta institución —desde su nacimiento en 1866 llamada “Conservatorio”— por primera vez en su vida sería denominada “Escuela de Música”.

La iniciativa de esta ley fue producto del interés del “Caudillo de Cuatro Ciénegas” por reorientar la práctica educativa musical en México, pretendiendo dejar de lado los modelos extranjeros mediante el desarrollo de nuevos esquemas en los cuales imperaran las necesidades y el contexto propios del arte mexicano.

Luego de que Justo Sierra en innumerables ocasiones había destacado —como en capítulos precedentes se subrayó— la importancia de defender la “lengua nacional”, ahora era el propio Venustiano Carranza quien enarbola una bandera similar, enfocada ésta hacia el desarrollo en el Conservatorio de un arte derivado de la realidad nacional y de su propia idiosincrasia, que además de formar concertistas, produjera “verdaderos maestros de música”. Así, por la importancia que reviste la fundamentación de dicha reforma, a continuación se presenta el exordio del referido Proyecto de Ley.

Venustiano Carranza, Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Encargado del Poder Ejecutivo de la Unión, en virtud de las facultades que me hallo investido y teniendo en cuenta que urge renovar desde sus más profundas raíces la Institución que, bajo el título de “Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático” ha pretendido tener la suprema cristalización de la enseñanza del

³⁴ Estrada, Julio, en “Historia. Periodo Nacionalista (1910 a 1958)”, *La música de México*, ed. Julio Estrada, México, UNAM, IIE, 1984, p. 13.

arte musical en México, sin que hasta la fecha el resultado obtenido esté en relación con el esfuerzo que la Nación ha otorgado:

Que después de experimentar, por largos años, planes de estudios más o menos copiados de aquellos que rigen instituciones análogas en el extranjero, los resultados han sido relativamente insignificantes: y que, en Europa misma y ante su actual evolución bulle un semillero de ideas nuevas en todos sentidos, que derrumbarán los moldes gastados por el uso, y seguramente ya insuficiente para recibir el vaciado de las ideas renovadoras que pocos saben cuáles serán.

Que los actuales momentos de nuestra vida política son los propicios para evidenciar el fracaso de los dogmas reaccionarios y demostrar a sus sostenedores que la evolución que principia, derivada de la Revolución en nuestra Patria, es un hecho ineludible, así como también que ya es tiempo de que la juventud revolucionaria en el más amplio sentido, tome activa participación en dirigir sus destinos que a la vez serán los de algunas generaciones futuras, y que necesitamos dentro de nuestras instituciones nuevas corrientes que lleven al pueblo al tan deseado fin de la verdadera vida nacional y, en lo que a esta ley se refiere, a la formación y al desarrollo de nuestro ambiente artístico, que tanta falta hace a nuestro país, dentro del cual abundan facultades innatas para la música y el teatro.

Que el mejor plan de estudios para el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático será aquél que, partiendo de nuestro medio ambiente y de nuestra idiosincrasia, fije en el vasto territorio nacional las bases del arte músico [sic.] y del teatral que, para conseguirlo, es necesario que el establecimiento docente de que se trata no sólo atienda a la formación de concertistas, sino también a preparar verdaderos maestros de música que, haciendo un estudio especial de la ciencia pedagógica en sus aplicaciones a la enseñanza de la materia, salgan aptos para ejercer el magisterio, que en el mismo establecimiento pueden formarse los actores y cantantes para el teatro, así como Compositores de Música y Directores de Orquesta, y por fin, que para fomentar las aspiraciones nobles y para estimular las aptitudes latentes cultivando y elevando así el gusto músico [sic.] en general, es preciso que la Institución de referencia, sea uno de los principales emporios de difusión del arte musical y teatral.³⁵

³⁵ “Exordio” del *Proyecto de Ley de Reorganización y Plan de Estudios del Conservatorio Nacional*, AGN, IPBA, c. 77, exp. 15.

De lo referido, pueden obtenerse, aún antes de abordar el contenido del plan de estudios resultante, una serie de aspectos que enriquecieron fundamentalmente el desarrollo futuro de la institución, pues a partir de tales razones, Carranza imprimió un giro total respecto del sentir porfirista en cuanto al arte en general. Mientras Díaz se proyectó a la imitación y abreviación en las fuentes europeas, francesas principalmente, el Jefe constitucionalista antepuso la realidad nacional como parámetro para cualquier tipo de acción educativa y artística por aplicar; su postura fue pues netamente nacionalista, no extranjerizante. De esta manera, aún cuando la propia tradición musical que se impartía en la institución era de origen europeo, Carranza encauzó las tareas educativas conservatorianas, a la par que la práctica y disciplina musicales del país a partir del rescate de lo nacional del ser mexicano.

Por otro lado, se introducía por primera vez en la historia de esta Institución el concepto de que además de ser objetivo primordial de la escuela la generación de concertistas, lo habría de ser también la formación de maestros de música. De tal manera, la aportación que anteriormente había realizado Tello en torno a introducir como materia la de la Práctica de la Enseñanza, con el plan carrancista cobró nuevas dimensiones: el papel del mentor musical adquirió una independencia nunca antes soñada, advirtiéndose al mismo tiempo otra gran novedad, la inclusión del director de orquesta.

Derivado de tal ley, fue extractado el Plan de Estudios, el cual, después de amplia revisión, fue expedido y puesto en vigor —previa notificación al director del plantel, José Romano— a partir del 18 de marzo de 1916.³⁶

La Escuela Nacional de Música y Arte Teatral (1916)

Denominado el Conservatorio por disposición del nuevo plan como Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, se determinó que sería regido por un Director administrativo y por el personal necesario para su cabal funcionamiento. La inauguración de cursos estuvo a cargo del Secretario de Instrucción Pública, Félix F. Palavicini, en el salón de actos del Museo Nacional de Arqueología e Historia en solemne evento desarrollado el 1 de

³⁶ “Romano al Director General de las Bellas Artes”, AGN, IPBA, c. 77, exp. 15.

abril del año en curso, en el cual tomó también parte el licenciado Romano Muñoz, director de la escuela.³⁷

Las materias que ofrecía impartir la Escuela fueron:

Italiano	Instrumentos de aliento metal
Francés	Ritmo y Expresión Musical
Lengua Nacional	Composición
Historia General	Instrumentación
aplicada al Teatro	Conjuntos Vocales
Recitación y Lectura Superior	Práctica de Teatro
Solfeo	Declamación Lírica
Piano	Música Escolar
Canto	Pedagogía aplicada a la Música
Arpa	Práctica de Dirección de
Instrumentos de cuerda	Conjuntos en General.
Instrumentos de aliento madera	

³⁷ Romero, J.C., *Efemérides...*, *op. cit.*, p. 151.

Al mismo tiempo, los cursos que se brindaban fueron distinguidos entre: cursos reglamentarios y cursos libres, divididos a su vez los reglamentarios en preparatorios y profesionales y, mientras los reglamentarios serían impartidos mediante una cuota determinada por la Dirección, los libres serían pagados por cuotas que fijaran los maestros —que tendrían calidad de supernumerarios— a sus alumnos, pudiendo usar aquéllos el local, instrumentos y muebles que requirieran sin pagar estipendio alguno a condición sólo de respetar el Reglamento del plantel, gozando además los supernumerarios de la primacía para ocupar las vacantes de los docentes de base que llegaran a ocurrir en el plantel.

En el caso de los estudios preparatorios, se distinguían tres tipos:

1. Para las carreras de Instrumentistas, Cantantes y Compositores: 2 años de Solfeo, 2 de Lengua Nacional, 2 de Francés, 2 de Italiano
2. Para la carrera de Arte Teatral: 1 año de Historia General aplicada al teatro, 1 año de Recitación y Lectura Superior
3. Para la carrera de Profesor de Música Escolar: 1 año de Solfeo.

Se comprendía igualmente que los estudios profesionales serían los correspondientes a cada carrera, debiendo cursar las materias de: Instrumento elegido, Ritmo y Expresión Musical, Conjuntos Vocales e Instrumentales, todos aquellos que fueran para canto, arpa, cordófonos de arco y aerófonos. Los pianistas incluirían Armonía, Contrapunto, Fuga y Formas Musicales; los compositores, tendrían la opción de Dirección de Conjuntos en general; los de arte teatral, las relativas a su especialidad, y los de pedagogía musical escolar, Pedagogía aplicada a la Música, Solfeo y Canto aplicados a la Música Escolar, Práctica con grupos de niños, y Conjuntos Vocales.

Sin embargo, la principal aportación del plan fue el haber considerado que en la escuela habría la posibilidad de seguir una carrera, es decir, una profesión, al tiempo que quienes lo desearan, previa acreditación de la materia de Pedagogía aplicada a la Música, podrían obtener el título de “Profesores” en su materia (canto, piano, arpa, violín, violista, violonchelista, contrabajista, flautista, clarinetista, instrumentista de caña doble, de trompeta, compositor, actor y práctica de música escolar), lo cual habría de permitir el reforzamiento del carácter profesional de la enseñanza musical en México.

La Orquesta de Profesores de la ENMAT

En la reforma al Conservatorio, el Plan de 1916 contempló la formación de dos orquestas, la de alumnos y la de profesores, a saber:

Con base en su artículo 8, la Orquesta de Alumnos de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, fue integrada con estudiantes del 5° año profesional en adelante, a los que autorizó la Dirección del plantel —previa consulta con la Dirección General de Bellas Artes— “para la práctica de conjuntos instrumentales y para la educación de los aspirantes a Directores de Orquesta”, a quienes se les turnaría por mes en la dirección, bajo la vigilancia técnica respectiva del maestro director titular de la misma.³⁸

En cambio, conforme a lo dispuesto en el artículo 12, la Orquesta de Profesores fue dividida en 25 plazas primeras, 37 segundas y 3 terceras, lo que la hizo estar conformada por 65 miembros del cuerpo docente seleccionados por el director de la agrupación, quienes firmaron un contrato con el Director del plantel para acordar respecto a sus obligaciones, retribuciones y privilegios. Sobre esta agrupación destacaron dos aspectos: por un lado, aún antes de que se hubiera elaborado el referido plan, este conjunto había sido dotado ya con un reglamento propio,³⁹ por otro lado, resaltaba el hecho de que en dicho plan, se hubieran establecido como finalidades de

³⁸ Art. 8 de la Ley de Reorganización..., *op. cit.*

³⁹ Las Bases para la organización y reglamentación de la Orquesta de Profesores de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, acordadas el 1 de febrero de 1916, establecían lo siguiente:

- 1.-Reforma del personal sujetándola a los puntos de vista artístico y político.
- 2.-Contratos con los miembros que formen la orquesta, sancionados por la Dirección de las Bellas Artes para determinar los derechos y obligaciones, especificando la facultad que tendrá el Director de la orquesta para separar y sustituir los elementos indisciplinados, hostiles o subversivos.
- 3.-Sustitución de los elementos que se separen con elementos de alumnos o extraños que se sujetarán a un concurso.
- 4.-Organización de conciertos educativos, de propaganda cultural y, con preferencia de obras mexicanas y obras accesibles.
- 5.-Los conciertos de compromiso para la orquesta serán:
 - I. Dos conciertos mensuales educativos y de propaganda (un programa)
 - II. 22 Conciertos anuales que tengan carácter oficial por festividades o solemnidades.
- 6.-La orquesta quedará facultada para dar una tercera audición de los conciertos educativos siendo de paga con precio popular y a favor del personal.
- 7.-Dos conciertos anuales a beneficio del personal de la orquesta.

dicha agrupación: “la educación musical pública, ayudar a los compositores nacionales a la ejecución de sus obras y, por último, concurrir a los actos oficiales para los que sea solicitada”.⁴⁰

De acuerdo a la reforma en la distribución del presupuesto de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, corresponderían ahora a la Orquesta las siguientes partidas:

1 Director con \$10.00 diarios	\$ 3,650.00
25 plazas 1as. con \$3.00 diarios	\$ 27,357.00
37 plazas 2as. con \$2.50 diarios	\$ 33,762.50
3 plazas 3as. con \$2.00 diarios	\$ 2,190.00
	\$ 66,977.50 ⁴¹

Además de los supernumerarios sin sueldo fijo, quienes tenían 6 plazas no consideradas en el presupuesto ni clasificadas.

8.-Dos sesiones semanales para el estudio de obras que formen los programas de conciertos educativos.

9.-Facultar al director para que haga los nombramientos que en seguida se expresan:

I. Un administrador de los fondos para hacer pagos e imponer multas con obligación de atender la conservación del archivo, pasar lista y anotar las faltas de asistencia y de puntualidad.

II. Cinco jefes de grupos para los estudios parciales y disciplinarios, indispensables para la homogeneidad en la ejecución e interpretación correcta de las obras.

10.-Revisión del archivo existente y adquisición de nuevas obras.

11.-Admisión de alumnos para estudio y práctica de dirección.

12.-Admisión de obras originales de autores mexicanos, quedando o no a su cargo la dirección de ellas.

13.-Gira artística a través de la República.

Cfr. dichas bases en AGN, IPBA, c. 77, exp. 16

⁴⁰ Art. 12, fracción V del *Plan de Estudios de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral*. Cfr. anexo respectivo.

⁴¹ AGN, IPBA, c. 77, exp. 16.

Esta agrupación, que había tenido momentos de gran esplendor bajo la dirección del maestro Carlos J. Meneses, a partir del 1 de enero de dicho año fue encomendada a Jesús Acuña,⁴² con el que no alcanzó el mismo éxito y pronto hubo de ser relevado del puesto al ser invitado —a finales de 1916— el maestro Manuel María Ponce a dar conciertos con sus obras. Seis meses después, Ponce recibía el nombramiento de director de la Orquesta Sinfónica Nacional (21 de junio de 1917); no obstante, la crisis por la que atravesaba el país incidió en la vida de la propia orquesta, y lamentablemente al poco tiempo hubo de ser suspendida, por lo que sólo pudo ser reorganizada hasta 1920, cuando se designó como director de ella a Julián Carrillo.⁴³

La Revista Musical

En el Plan de Estudios de 1916, se estipuló también la fundación de una revista que fuera órgano del plantel y que llevara por título *Revista Musical*.⁴⁴ Dicha obra permitiría iniciar la investigación sobre la identidad musical nacional, especialmente a partir de los artículos que publicó Ponce relativos al folclore musical mexicano.⁴⁵

Atendida por un director y por el personal administrativo necesario, quedó al frente de ella inicialmente el maestro Eduardo Gariel. Sin embargo, pronto fue sustituido por José Pomar al ser nombrado por el Presidente Carranza para organizar la Exposición de Arte Nacional a efectuarse en 1917 en la ciudad de Nueva York, así como para visitar los principales conservatorios de Estados Unidos y Europa. Este hecho fue revelador de que el propio Carranza había terminado siendo presa también de la necesidad de acudir al extranjero para inspirarse en la conducción del centro educativo musical más importante del país.⁴⁶

⁴² Romero, J. *Efemérides...*, op. cit., p. 22.

⁴³ Estrada, J. op. cit., pp. 13-14.

⁴⁴ Art. 13 de la *Ley de Reorganización y Plan de Estudios de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral*, en AGN, IPBA, c. 77, exp. 16.

⁴⁵ Estrada, J. op. cit., p. 31.

⁴⁶ “Comisión de Gariel a cargo del Presidente Carranza”, 12-I-1916, AGN, IPBA, c. 77, exp. 19, “Nombramiento de José Pomar como director interino de la *Revista Musical*”, 1916, AGN, IPBA, c. 75, exp. 41.

De las misivas que envió el comisionado al Secretario de Instrucción Palavicini, destacan sus informes sobre los Conservatorios de New England, Boston y Nueva York en Estados Unidos; el correspondiente a Madrid que dirigía el compositor Tomás Bretón; los de Turín, Milán, Parma, Bolonia, Florencia y Roma en Italia, así como el de la Schola Cantorum, a cargo del también compositor Vincent D'Indy. En ellos expresaba haber aprovechado el viaje para dar a conocer sus avances teóricos, ya que se decía autor de un nuevo sistema de armonía.⁴⁷

Este espíritu inquieto que fue Gariel, luego de recibir el nombramiento de Inspector General de Música, con fecha 28 de marzo de 1917 fue designado director del plantel por voluntad expresa de Carranza, a quien profesaba su afinidad política e ideológica; cargo que ocupó a partir del 1° de abril siguiente y hasta el 11 de mayo de 1920.

El Arribo de Eduardo Gariel a la Dirección

Celebrado el Congreso Constituyente por convocatoria de Carranza en la ciudad de Querétaro desde finales de 1916 y promulgada la nueva Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos el 5 de febrero de 1917, en su fracción VIII se declaró que correspondería al Congreso de la Unión “unificar y coordinar la educación en toda la República”, para lo que se expedirían “las leyes necesarias, destinadas a distribuir la función social educativa entre la Federación, los Estados y los Municipios”.⁴⁸

⁴⁷ Al respecto declaró al periódico madrileño *La Tribuna*:

La novedad de mi sistema es que sólo tiene cuatro acordes fundamentales que comprenden los quince que hasta hoy existen. Su esencia está en haber encontrado las leyes que rigen la música derivadas de las relaciones matemáticas de la escala conforme a la acústica, leyes que dan tendencia hacia ciertos grados de la escala y que son obedecidas, tanto por la melodía como por la armonía. Los acordes van agrupados por familias conforme a sus tendencias, y no por la forma que tengan, como es lo acostumbrado. Aquí se sabe de dónde viene un acorde y a dónde va. Y nada más. Eso es todo. “Misivas de Gariel al Secretario de Instrucción Pública Félix Palavicini informando de su comisión”, marzo de 1916, AGN, IPBA, c. 77, exp. 19.

⁴⁸ Tena Ramírez, Felipe. *Leyes fundamentales de México (1808-1979)*, 10a ed., México, 1984, p. 819.

Basado en dicho precepto, y a dos semanas después de que Gariel asumiera la dirección de la Escuela, Carranza informa al Congreso acerca de haberse llevado a cabo la división de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes en direcciones generales y departamentos administrativos: de Educación Pública, de Bellas Artes, de la Enseñanza Técnica y Universidad Nacional. De manera específica, se reconocía que la Dirección General de Bellas Artes cristalizaba “las aspiraciones largo tiempo acariciadas por los grupos cultos del país”, teniendo a su cargo “el fomento y la divulgación del arte en todas sus manifestaciones, la vigilancia y desarrollo de los establecimientos oficiales de carácter artístico y de aquéllos que directamente se relacionan con alguna de las artes”.⁴⁹ Al mismo tiempo, en cumplimiento de lo dispuesto por el artículo 3º constitucional, habría de ser considerada como “centro orientador del cultivo estético en la República” que aspiraba “unificar el criterio que debe dirigir los asuntos de Bellas Artes que antiguamente se estudiaban y despachaban por diversas secciones de la Secretaría de Instrucción Pública”.⁵⁰

Al mismo tiempo, se informaba a los legisladores que la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, “organizada con bases científicas, pero de práctica aplicación y que en el último año dieron resultado halagador así en los departamentos de música como en el del arte teatral, proporcionando un contingente crecido de alumnos bien preparados, ha manifestado públicamente su activa vida con la organización por primera vez en la historia de la música, de conciertos históricos, así como por representaciones teatrales y por la reciente creación de la cátedra de cinematógrafo”.⁵¹

Indudablemente la enseñanza musical no sólo incorporaba ya caracteres nacionalistas, sino que además asumía el reto de enfrentarse a los adelantos de la modernidad, como lo demostraba el hecho de incorporar los más recientes avances tecnológicos que habían dado lugar al nacimiento del “séptimo arte”, lo que había permitido realizar representaciones públicas de obras dramáticas con los estudiantes de Declamación, gracias a la implementación de la referida cátedra de formación actoral para cine.⁵²

⁴⁹ *La educación pública en México...*, *op. cit.* pp. 194-195.

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 195.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 189-190.

⁵² *Ibid.*, p. 196.

Actividades de la Orquesta Sinfónica Nacional

Tanto la Orquesta Sinfónica Nacional como los Orfeones Populares, verificaron numerosas presentaciones en centros fabriles y ante grupos populares al amparo de la Dirección General de Bellas Artes con objeto de iniciar “el cultivo del gusto estético” de estos sectores mediante conciertos “clásicos y populares”.⁵³

Para ello, el conjunto instrumental se había servido de los materiales que guardaba el archivo de la Escuela de Música, cuya riqueza bibliográfica empezaba a despuntar en el marco bibliotecológico y musicológico nacional e internacional, al permitir a la Orquesta Sinfónica Nacional organizar conciertos semestrales con obras del repertorio universal. Por otra parte, en el ánimo por realizar series de conciertos populares “para formar la cultura musical de nuestro pueblo”, se habían presentado “cinco conciertos de música de cámara de autores mexicanos... habiendo tomado parte en los festivales y conferencias conciertos” organizados por la misma Dirección.⁵⁴

Recomendaciones del exterior

A finales de 1917, el connotado compositor italiano Alfredo Casella, profesor del Conservatorio Nacional de Música de Santa Cecilia, envió al gobierno de Carranza “un proyecto para el perfeccionamiento de la cultura musical del pueblo mexicano”.⁵⁵ Por tal motivo, advertía de la diferente calidad de logros que habían producido el Conservatorio de París y la Schola Cantorum, pues mientras la primera como establecimiento oficial había formado instrumentistas y compositores de alta talla, la otra “no ha producido casi nada, con excepción de uno o dos compositores”.⁵⁶

A partir de tal ejemplo, consideraba incuestionable “el principio de la utilidad de las grandes escuelas estables”, y aunque reconocía que era “difícil

⁵³ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 196.

⁵⁵ “Rodolfo Nervo al Director General de Bellas Artes y del Departamento Universitario”, 8-XII-1917, AGN, IPBA, c. 72, exp. 40.

⁵⁶ *Ibidem.*

darse cuenta, a una tan gran distancia del estado exacto del Conservatorio de México. Informes seguros permiten no obstante suponer que muchas mejoras podrían ser introducidas allí.⁵⁷ Ante este hecho, proponía realizar una estancia en el país para estudiar a fondo, en consenso con la directiva y profesorado de la institución, las modificaciones que podrían ser instrumentadas por la escuela. No obstante, la contestación del Director General de Bellas Artes fue en el sentido de que pese a ser una propuesta interesante, las difíciles circunstancias por las que atravesaba el Gobierno y los momentos candentes que se vivían no eran “los más propicios para aceptar y desarrollar en México las ideas” del referido plan.⁵⁸

3. En los inicios del México Posrevolucionario (1918-1928)

Con el ascenso de Gariel se implementó una cantidad considerable de reformas en los métodos de la enseñanza conservatoriana, lo que permitió que se adoptaran nuevos procedimientos y metodologías. Sin embargo, éstas fueron el prelude de las transformaciones que se presentaron en 1918, al tener lugar nuevas reformas en el campo de la enseñanza.

La Dirección General de Educación Pública quedó a partir de dichos momentos reducida a las tareas técnicas, en tanto que como antes se señaló, fue delegada en los ayuntamientos la impartición de la educación elemental.⁵⁹ A su vez, fue suprimida la Dirección General de Bellas Artes ante la reorganización del nuevo Departamento Universitario y de Bellas Artes, al que las distintas escuelas nacionales pasarían a formar parte, lo que habría de modificar sus respectivos esquemas de organización.

Asimismo, desde aquel enero de 1877 —en que el Ejecutivo había ordenado la nacionalización del Conservatorio perteneciente a la Sociedad Filarmónica Mexicana— al año de 1918, habían transcurrido cuarenta y un años, en los cuales la máxima institución de educación musical profesional

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ “El Director General de Bellas Artes al Encargado de Negocios de México en Italia, Rodolfo Nervo”, enero 16 de 1918. *Ibidem.*

⁵⁹ Su fundamento jurídico era la ley del 13 de abril de 1917, *La educación pública en México...*, *op. cit.* p. 201.

en el país había sido considerada dentro del conjunto de las escuelas nacionales, carácter que a éstas les otorgara la Ley de Instrucción Pública del 2 de diciembre de 1867.

Ahora, sin embargo, las condiciones eran distintas. La política cultural y educativa del gobierno mexicano había tenido como aporte principal la fundación de la Universidad Nacional de México el 26 de mayo de 1910, la que se había constituido en eje de la educación superior en México conforme a lo dispuesto en su respectivo Proyecto de Ley Constitutiva de la Universidad Nacional, formado por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes y sometido al estudio del Consejo Superior de Educación Pública; plan educativo que se mantuvo aún después de promulgada la Constitución de 1917.

Este hecho por tanto, habría de transformar radicalmente la situación de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral que, luego de haber sido fundada originalmente como institución privada por un grupo de particulares y posteriormente nacionalizada bajo la égida estatal dependiendo del ministerio de instrucción pública, pasaría a formar parte de los planteles correspondientes de la Universidad Nacional.

En 1918 por tanto, uno de los hechos más destacados fue el nacimiento de la Escuela Nacional de Arte Teatral bajo la dirección de Julio Jiménez Rueda,⁶⁰ plantel que nacía por desprendimiento de dicha sección de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, la que ante tal situación, a partir de dicho año fue denominada simplemente Escuela Nacional de Música.

Por lo referente al Plan Provisional de la Escuela Nacional de Arte Teatral, se estipulaba que en la nueva institución se seguirían las carreras de actor dramático y cinematográfico; la primera a realizarse en cuatro años y la segunda en tres. Requisitos generales para el ingreso a dicha escuela eran haber terminado la enseñanza superior, ser mayor de 15 años y acreditar buena conducta, lo que permitiría que al egreso del escolar, se le pudiera otorgar un certificado en forma de diploma que acreditara los estudios cursados en sus aulas.⁶¹

⁶⁰ Entre los maestros que entonces fueron contratados para dicha institución, figuraron Eduardo Macedo y Arbeau para Historia General aplicada al Teatro y Julio Torri en Literatura Española y Mexicana. "Expedientes de Profesores", AGN, IPBA, c. 74, exps. 18 y 19.

⁶¹ *Plan Provisional de la Escuela Nacional de Arte Teatral*, AGN, IPBA, c. 77, exp. 76

Las materias que contemplaba esa propuesta eran iguales hasta el tercer año para las dos especialidades, sólo distinguiéndose en el carácter específico de la respectiva materia práctica, de modo que los actores dramáticos debían cursar, un año más, las materias de Historia del Arte y Práctica de teatro.

Así, la estructura general de los estudios incluía las siguientes materias:

Primer año:

Lengua Nacional

Francés

Historia General con aplicación a las costumbres, ceremonial y todo lo relativo al teatro

Lectura y Recitación

Práctica de Teatro (o Práctica de Cinematógrafo y Mímica)

Baile

Segundo año:

Lengua Nacional

Francés

Historia del teatro y tecnología dramática

Lectura Escénica

Práctica de Teatro (o Práctica de Cinematógrafo y Mímica)

Baile

Tercer año:

Literatura española y mexicana

Historia del teatro y tecnología dramática

Indumentaria y caracterización

Elementos de Psicología

Práctica de Teatro (o Práctica de Cinematógrafo y Mímica)

Cuarto año (sólo para actores dramáticos):

Conferencias sobre historia del arte

Práctica de teatro

Por su parte, pese a la escisión observada, al final del año escolar de 1918 los logros que el Presidente Carranza anunciaba al Congreso eran que habían concluido los cursos 257 alumnos, con un índice de aprobación superior al 77%, al mismo tiempo que se había realizado la presentación de ocho audiciones públicas con los escolares; se había reinstalado la clase de conjuntos vocales y verificado distintas mejoras radicales en el edificio que ocupaba la institución.⁶²

Sin embargo, el país continuó siendo sacudido por diversos movimientos políticos. El 23 de abril de 1920 Adolfo de la Huerta, a la sazón gobernador constitucional del estado de Sonora, en unión de los generales sonorenses Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, proclamaron el “Plan de Agua Prieta” lo que reinició la guerra civil, generándose distintas repercusiones en los diversos ámbitos de la vida nacional. Asimismo, ante la salida de la capital del Presidente Venustiano Carranza y debido al cambio de condiciones en el concierto político gubernamental, el 11 de mayo de 1920 renuncia a la dirección del plantel conservatorio su titular Eduardo Gariel.⁶³

Influencias del Vasconcelismo en el Ámbito Conservatorio

Al día siguiente de la renuncia de Gariel, el 12 de mayo, Julián Carrillo —que desde el 28 de marzo era director de la Escuela Libre de Música y Declamación de México, fundada en dicha fecha, y cuyo presidente era el licenciado Antonio Caso—⁶⁴ es nuevamente nombrado titular de la ahora

⁶² *La educación pública en México...*, op. cit. pp. 206-207.

⁶³ Romero, J. *Efemérides...* ob. cit., p. 210. En 1926, el maestro Ignacio Montiel y López, profesor de Solfeo y Conjuntos Corales, se habría de declarar como el “único con ideas revolucionarias” dentro de la planta docente del Conservatorio. En su calidad de Excapitán 2° del Ejército Constitucionalista, solicitó una entrevista con el Presidente Calles, afirmando ser “el único revolucionario de acción y de convicción [que creía era su deber] revelar a Usted personalmente ciertos hechos y puntos de vista relacionados con dicho establecimiento, para bien del pueblo y de la nación, sin que por ello vaya encerrada ninguna solicitud en provecho personal”. “Ignacio Montiel y López al Presidente Plutarco Elías Calles”, AGN, Fondo Obregón-Calles, exp. 307-C-61.

⁶⁴ Resulta relevante comentar que Antonio Caso, ocupó también la presidencia del Conservatorio Libre de Música y Declamación de México, escuela que se fundó el 17 de abril de 1917 y cuyo secretario fue Rafael J. Tello.

Escuela Nacional de Música, al tiempo que se le designa también como director de la Orquesta del Conservatorio Nacional, cargo para el cual se comprometió en llevar a cabo una reorganización del conjunto sinfónico con objeto de ofrecer temporadas regulares de conciertos.⁶⁵

Mientras tales sucesos ocurrían en el ámbito musical, el país era cimbrado por la noticia de que Carranza había sido asesinado. Por tal motivo, el Congreso de la Unión nombra presidente sustituto a Adolfo de la Huerta, que habrá de ocupar la Suprema Magistratura de la Nación del 1 de junio al 31 de diciembre de 1920. A él se debió que a cuatro días de su toma de posesión, empezaran a producirse cambios significativos que serían determinantes para el futuro de la educación, el arte y la cultura en México, principalmente a raíz de que nombrara como Rector de la Universidad Nacional al licenciado José Vasconcelos.⁶⁶

Este último se reconocía heredero del concepto que sobre educación artística había desarrollado en la URSS su primer comisionado de educación en bellas artes, Anatoli Lunacharsky, para quien el artista era un ser “que expresa emociones y sentimientos surgidos de su formación psicológica particular, dentro de una clase social determinada y en un medio socioeconómico específico”.⁶⁷ El creer por tanto en un “arte por el arte” no era sino una evasión de los problemas sociales inherente a la concepción burguesa del fenómeno artístico. Por tanto, consideraba que “el futuro del arte residía en la clase trabajadora y su función era expresar los sentimientos y aspiraciones de esa clase: representar la lucha de clases, definirla y pintar una visión del futuro que los hombres anhelan”.⁶⁸

⁶⁵ Romero, J. *Efemérides... op. cit.*, pp. 210 y 212, Estrada, J. *op. cit.*, p. 14. Al dejar el cargo de director de la Escuela Libre de Música, fue substituido por el maestro José F. Vázquez. El 31 de marzo, por órdenes superiores, fue disuelta la Orquesta Sinfónica Nacional al sustituir la Orquesta del Conservatorio Nacional; inicialmente encomendada a Meneses, fue reorganizada por Luis G. Saloma, antes de que en mayo se encargara de ella el director de la escuela, Julián Carrillo. Romero, J.C., *Efemérides..., op. cit.*, p. 149.

⁶⁶ En tiempos del interinato presidencial de Adolfo de la Huerta, la Universidad quedó integrada al Departamento Universitario y de Bellas Artes. Stamatetz de Walerstein, Linda. *Vasconcelos, el hombre del libro, La época de oro de las bibliotecas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991, p. 73.

⁶⁷ Meneses Morales, Ernesto. *Tendencias Educativas Oficiales en México 1911-1934*, Centro de Estudios Educativos, México, 1986, p. 331.

⁶⁸ *Ibidem*, pp., 331-332.

Tales planteamientos le llevaban a concluir que la educación artística podría ser indudablemente la mejor vía para la elevación del nivel cultural de las clases proletarias, que al permitirles crear arte, estarían facultadas para integrar una nueva sociedad. Por ello consideraba Lunacharsky que no sólo las masas, sino también los artistas requerían educación.

La diferencia que mostraba el pensamiento vasconcelista con respecto al del soviético, era que para el primero, el arte sí podía darse por el arte mismo y no exclusivamente por cuestiones utilitarias. El arte era el camino hacia la estética, y por tanto, para que “México llegara a ser el líder de las hermanas repúblicas latinoamericanas en este estadio de la historia, sería menester que el Estado apoyara a los artistas”,⁶⁹ aspecto que evidentemente presagiaba el giro hacia la nacionalización y socialización del arte que caracterizó la manera de dirigir la política de educación artística en las siguientes dos décadas.

El rectorado de Vasconcelos

En los meses que ocupó la rectoría de la Universidad Nacional, el licenciado Vasconcelos dio un impulso sin precedente a la educación en todas sus manifestaciones; entre otros programas, por ejemplo, implantó una magna campaña contra el analfabetismo, que más tarde proseguiría desde la naciente Secretaría de Educación Pública. Con tal campaña, pretendía formar un cuerpo de profesores honorarios de educación elemental que hubieran cursado como mínimo el tercer año de primaria y que de modo voluntario y gratuito desearan dedicarse a enseñar la lectura y la escritura, lo que les permitiría obtener un diploma otorgado por la Universidad que les acreditaría como profesor numerario de educación elemental.

Su idea era extender la educación a todo el pueblo, hasta en los más lejanos rincones del país. No en balde él mismo refería: “En estos momentos yo no vengo a trabajar por la Universidad, sino a pedir a la Universidad que trabaje por el pueblo”.⁷⁰ Sin embargo, al respecto el propio Julián Carrillo que estaba de viaje por el interior de la República, asentó en varios comu-

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 333.

⁷⁰ Stametz de Walerstein, L. *op. cit.*, p. 73.

nicados que dicha campaña no había sido tomada en serio. Por tal motivo, proponía al Rector:

1. Publicar en los periódicos la invitación de que se integraran voluntarios a ella.
2. Comisionar a ciudadanos que seleccionaran por manzana a los profesores honorarios.
3. Que los “jefes de manzana” fueran los ciudadanos más comprometidos.
4. Que se extendiera a todo jefe de manzana el nombramiento universitario de profesor con objeto de que pusieran el ejemplo.
5. Que al momento de que una manzana no tuviera más analfabetos, levantara una bandera blanca.⁷¹

Vasconcelos inmediatamente lo aprobó y entre ambos, dieron a conocer una convocatoria para fomentar el sentir nacionalista en la sociedad, la cual giró en torno a la producción de libretos operísticos sobre temas mexicanos de la historia, leyenda, mitología o costumbres nacionales. Al mismo tiempo, se organizó un acto masivo para celebrar el 110 aniversario de la Independencia, en el cual tomaron parte 15,000 niños que entonaron el *Himno Nacional Mexicano*, con acompañamiento de 3 bandas de 600 ejecutantes, todos bajo la dirección de Julián Carrillo.⁷²

Tres meses después de que Vasconcelos fuera nombrado rector, en el informe presidencial de De la Huerta, correspondiente al 1 de septiembre de 1920, se daba el siguiente comunicado: “La Universidad Nacional ha sido reorganizada y sus funciones se han ampliado, haciendo depender de ella todas las escuelas que estaban regidas por el Gobierno del Distrito”.⁷³ De

⁷¹ *Boletín de la Universidad*, México, UNAM, 1920, época IV, 1 (no. 2), p. 60.

⁷² Meneses Morales, E. *op. cit.*, p. 312. Debe hacerse mención que a finales de 1920, Carrillo organizó un Orfeón Popular en la propia escuela, que hubo de perdurar hasta el 31 de diciembre de 1921. El 1° de enero de 1922 pasó a la Dirección de Cultura Estética, de modo que en la escuela sólo se contó con las clases de Orfeón.. AHSEP, BIP, México, vol. III, no. 9, febrero de 1925, pp. 82-100.

⁷³ *La educación pública en México...*, *op. cit.* p. 208.

igual manera, se hacía del conocimiento que en dicho proceso habían sido nuevamente refundidas en una sola institución la Escuela de Arte Teatral y la Escuela Nacional de Música.⁷⁴ Daba inicio así, la primera etapa universitaria de la vida conservatoriana.

Los primeros años bajo la égida de la Universidad Nacional

A partir de que la Escuela Nacional de Música se integró a la máxima Casa de Estudios, pasó a depender de ella en los diferentes órdenes: económico, administrativo, político, académico, entre otros. Por tal motivo, las autoridades del plantel con Carrillo al frente, se vieron en la necesidad de nombrar profesores representantes ante el Consejo Universitario, saliendo para ello designados los maestros Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses y Estanislao Mejía.⁷⁵

No obstante, puede afirmarse que estos años no se destacaron especialmente por una actividad de renovación académica. La escuela continuó por el sendero que tenía proyectado desde finales de la década anterior, de modo que no hubo una transformación determinante en su estructura.

Por su parte, otro de los programas prioritarios que puso en marcha Vasconcelos fue el del fomento a la lectura. En ese sentido, se sirvió del hecho de que la Universidad tenía “como finalidad ayudar a conformar y reformar las colecciones de bibliotecas de gremios, sociedades obreras, estudiantiles, prisiones, bibliotecas escolares, agrupaciones de campesinos, sindicatos, dependencias oficiales, etcétera, por considerarlos como útiles medios de propagación de la cultura entre las masas populares”;⁷⁶ motivo por el cual dispuso iniciar la magna tarea de distribuir libros a los distintos sectores de la sociedad mexicana, lo que contempló también el apoyo respectivo para el desarrollo de las bibliotecas universitarias, entre las cuales se consideró a la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música.⁷⁷

⁷⁴ *Ibidem*, p. 209.

⁷⁵ Mejía, E. *op. cit.*, p. 50.

⁷⁶ Stametz de Walerstein, L. *op. cit.*, p. 84.

⁷⁷ Las bibliotecas universitarias eran, además de la Biblioteca Nacional, las de las facultades de Altos Estudios, Medicina, Jurisprudencia, Ingenieros, Odontología, Ciencias Químicas, así

El nacimiento de la Secretaría de Educación Pública

A finales de 1920, el 1 de diciembre tomó posesión el nuevo presidente electo de la República Mexicana, el General Álvaro Obregón, y con su mandato tuvo lugar la primera administración estable desde la caída de Díaz, hecho que permitió la concreción de notables esfuerzos en distintos campos. Uno de ellos y “sin lugar a dudas, la decisión más brillante y acertada de Obregón, durante su cuatrienio”, fue la creación el 5 de septiembre de 1921 de la Secretaría de Educación Pública, cuyo primer secretario fue José Vasconcelos, quien tomó posesión de la misma el 12 de octubre.⁷⁸

La Secretaría tendría a su cargo las funciones antes destinadas al Departamento Universitario y de Bellas Artes, además de las nuevas que se le encomendaran. El decreto que le dio origen indicó que a la Secretaría, en tanto no se publicaba la ley de todas las secretarías de estado, estarían asignadas las siguientes instituciones:

- Universidad Nacional de México, con todas sus dependencias actuales, más la Escuela Nacional Preparatoria y extensiones universitarias;
- Dirección de Educación Primaria y Normal: todas las escuelas oficiales, primarias, secundarias y jardines de niños del Distrito Federal y Territorios sostenidos por la Federación;
- Escuela Superior de Comercio y Administración;
- Departamento de Bibliotecas y Archivos;
- Departamento Escolar;
- Departamento de Educación y Cultura para la raza indígena;
- Departamento de Bellas Artes
- Escuelas e instituciones docentes que en lo sucesivo se funden con recursos federales;
- Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología;
- Conservatorio Nacional de Música;
- Academias e Institutos de Bellas Artes que, con recursos de la Federación, se organicen en los Estados;

como las de la Escuela de Bellas Artes y la del Museo de Arqueología, Historia y Etnología. *Ibidem*; pp. 89-90.

⁷⁸ A su salida de la rectoría, ocupó dicho cargo Antonio Caso hasta el año de 1923, siendo éste relevado por Ezequiel A. Chávez y posteriormente por Alfonso Pruneda, Antonio Castro Leal, Ignacio García Téllez, José López Lira y nuevamente Ignacio García Téllez al momento de lograr la autonomía universitaria en 1929.

Conservatorios de Música que se creen en los Estados con fondos federales;
 Museos de Arte e Historia que se establezcan, ya sea en el Distrito Federal o en los
 Estados con fondos federales;
 Inspección General de Monumentos Artísticos o Históricos
 El fomento del teatro nacional;
 En general, el fomento de la educación artística del pueblo, por medio de conferencias,
 conciertos, representaciones teatrales, musicales o de cualquier otro género;
 Academia Nacional de Bellas Artes;
 Talleres Gráficos de la Nación dependientes del Ejecutivo;
 La propiedad literaria, dramática o artística;
 La exposición de obras de arte y de propaganda cultural...;
 Pensionados en el extranjero.⁷⁹

Desde el inicio de su gestión en la nueva secretaría, Vasconcelos planteó la necesidad de realizar reformas constitucionales que ofrecieran una educación que pudiera “salvar a los niños, educar a los jóvenes, redimir a los indios, ilustrar a todos y difundir como cultura generosa y enaltecedora, ya no de una casta, sino de todos los hombres”.⁸⁰ En tal sentido, se dio a la tarea de estructurar a la Secretaría -con base en el decreto antes citado- en tres grandes departamentos técnicos: el Escolar, el de Bibliotecas y Archivos y el de las Bellas Artes; dos departamentos auxiliares: el de cultura indígena y de campaña contra la alfabetización y uno general.⁸¹

El primero, fue autorizado para impartir educación e instrucción y en menos de un año pudo lograr establecer más de 1,100 escuelas y casi 700 bibliotecas, para las cuales se contrataron dos millares y medio de profesores.⁸² Al segundo se le encargó la creación de un sistema nacional de bibliotecas, y al de Bellas Artes, tener a su cargo el desarrollo y fomento en todo el país justamente de las bellas artes, ya fuera mediante conferencias, conciertos, representaciones teatrales, audiciones musicales o eventos de cualquier otro género.⁸³

⁷⁹ *La educación pública en México...*, *op. cit.*..., 430.

⁸⁰ *Boletín de la Universidad*, México, vol. 1, no. 2, 1920, p. 132.

⁸¹ AHSEP, BIP, México, 1922-1923.

⁸² *Enciclopedia de México*, *op. cit.*., pp. 533-534.

⁸³ Stemtez de Walerstein, L. *op. cit.*., p. 101.

Esta reestructuración administrativa, implicó que mientras la Universidad Nacional quedaba inserta dentro del Departamento Escolar, la Escuela Nacional de Música era absorbida por el de Bellas Artes, es decir, nuevamente pertenecía esta última a la Secretaría de estado encargada del ramo de la educación.

Creada más tarde como subdivisión del Departamento de Bellas Artes la Dirección de Cultura Estética,⁸⁴ Vasconcelos nombró al frente de ésta al profesor conservatoriano Joaquín Beristáin —quien anteriormente había sido responsable de la instrucción musical de escuelas primarias y técnicas del Distrito Federal dependientes de la Universidad—, que logró englobar dentro de su esfera de influencia a las distintas escuelas federales de los estados.

Finalmente, en el mes de octubre de 1922, el propio Julián Carrillo solicitó al Subsecretario de Educación Pública se reconsiderara el nombre del plantel, dado que desde su fundación había sido verdaderamente un Conservatorio, y que coincidiendo el cambio de nombre con la época en que había sido suprimida la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, pese a la posterior fundación de la nueva Secretaría de Estado a cargo de Vasconcelos, el nombre del plantel educativo musical no había sido modificado, por lo que pedía que la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral volviera a llamarse CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA, “que es como se conoce en todos los países europeos y americanos a los institutos similares al nuestro”, lo que, según aseguraba, sería recibido con profundo beneplácito “no sólo por los elementos musicales del Distrito, sino de toda la República”.⁸⁵ La petición fue atendida y por orden del titular de Educación Pública, la escuela recobró su nombre original.

Impulso al nacionalismo musical

Desde la época de Huerta, se había dispuesto que los maestros de primaria enseñaran a los niños arte y música, pero Vasconcelos suprimió de golpe

⁸⁴ Entre sus funciones se encontraba la de atender la educación musical desde el nivel de jardín de niños, primarias, normal para maestros, centros de orfeón y participación en festivales y actividades de difusión musical. Dulzín, Susana. *La educación musical en México. Antecedentes: 1920-1940*, México, Coordinación General de Educación Artística INBA-SEP, p. 11. (Historia Social de la Educación Artística en México, 4)

⁸⁵ “Julián Carrillo al Subsecretario de Educación Pública”, AHSEP, Catalogados, exp. 192.

dicha práctica al establecer que lo hicieran sólo maestros especializados en música, como ocurría en otros dominios del arte. Los maestros de primaria, al percatarse de que se invadía su dominio, se opusieron a dicha disposición con el argumento de que los instructores de música no conocían metodología. Vasconcelos respondió que prefería las matemáticas a la metodología y cualquier otra ciencia a todas las metodologías del mundo,⁸⁶ aunque dicha concepción no fue compartida por su subalterno Beristáin.

No obstante, no pasó a mayores el anterior asunto, y a partir de entonces Vasconcelos impulsó, a la usanza de la Grecia clásica, la celebración de festivales públicos al aire libre en los que se interpretaran canciones y ejecutaran danzas que de preferencia fueran de procedencia mexicana,⁸⁷ aspecto que constituiría un impulso determinante para la adopción del sentir nacionalista en el ámbito musical, cuya expresión artística plástica encontró su mejor camino en el movimiento muralista, igualmente protegido por Vasconcelos.

Referir lo concerniente a esta “cruzada nacional en pro de la música autóctona”⁸⁸ es particularmente notable dentro de la historia del Conservatorio, ya que en tales festivales, además de haber figurado de manera sobresaliente la obra nacionalista del profesor de piano e improvisación musical desde 1919 en esta institución Manuel María Ponce, se llevó a cabo una intensa participación de maestros y alumnos del Conservatorio en las audiciones dominicales para extender los beneficios musicales a los distintos sectores de la sociedad, a la par de la relevante labor artística desarrollada por la Orquesta Sinfónica Nacional y demás grupos afiliados a la escuela,⁸⁹ lo que permitió que en tales festividades, además de promoverse el rescate del repertorio regional a sugerencia de Vasconcelos, se difundiera también todo tipo de obras del repertorio musical universal.⁹⁰

⁸⁶ AHSEP, BIP, México, 1, no.2, septiembre, 1922, p. 30.

⁸⁷ Meneses Morales, E. *op. cit.*, p. 343.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 344.

⁸⁹ Estos festivales, además de difundir obras clásicas universales, promovieron por sugerencia de Vasconcelos, el rescate del repertorio musical regional.

⁹⁰ AHSEP, BIP, México, 1923, 1, no.3, septiembre, pp. 330-394. En ese sentido, puede recordarse la celebración con motivo del nacimiento de Beethoven que tuvo lugar en el patio de la SEP, en el que se presentó la Novena Sinfonía de dicho compositor a cargo de una masa coral de 500 voces ante un público que sobrepasó los 4,500 asistentes. AHSEP, BIP, México, 1923, 2, nos. 5 y 6, p. 393.

Por último, caben considerarse dos aportaciones más realizadas por Vasconcelos a la música. Por un lado, al tiempo que pretendió que todos los conciertos clásicos fueran gratuitos, no escatimó recursos financieros que pudieran apoyar a los compositores nacionalistas de su momento,⁹¹ y por otro lado, gracias a su magna y social visión cultural, logró que la música ocupara un lugar destacado dentro del plan de estudios de la educación básica y media superior. A él por ejemplo, la Escuela Nacional Preparatoria durante su Rectorado, debe haber incluido en el Plan de Estudios de 1920 como un área específica dentro de las asignaturas entonces contempladas para el bachillerato, la de “Artes Musicales”, lo que hizo que por primera vez en la historia de la Preparatoria y de toda la educación media superior en nuestro país, la música tuviera una clara cabida en sus planes de estudio.⁹²

Carrillo deja la Dirección

Ante el evidente éxito que tenían las presentaciones musicales en distintos escenarios para los diferentes estratos de la sociedad mexicana, Vasconcelos toma una importante decisión. A partir del 11 de enero de 1923, Julián Carrillo queda exclusivamente como director de la Orquesta Sinfónica Nacional, siendo nombrado en su lugar como director de la Escuela Nacional de Música el maestro Carlos del Castillo.⁹³

Baqueiro refiere sobre estos acontecimientos que Carrillo perdió su cargo en el centro educativo por haberse presentado inconformidades del profe-

⁹¹ En ese sentido, la labor didáctica impulsada por Zanolli con la OCENP, podría ser considerada como la revitalización del mismo proyecto vasconcelista en el ámbito educativo mexicano, particularmente universitario, dado que además de haber promovido la difusión del repertorio universal y nacional, siempre actuó gratuitamente.

⁹² Zanolli Fabila, B.L. *op. cit.*, p. 133. “Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria”, aprobado por el Consejo Universitario, México, Universidad Nacional, 1920, p. 7 CESU, ENP, caja 9.

⁹³ Resulta importante acotar el dato que registra Jesús C. Romero relativo a que en 1922, como muestra de reconocimiento a la trayectoria artística de la destacada exalumna, la contrato Francisca (Fanny) Anitúa, José Vasconcelos la “nombró Directora Honoraria” de la institución. *Cfr.* Romero, Jesús C. “Historia del Conservatorio...”, en *Nuestra Música, op. cit.*

sorado con sus métodos administrativos,⁹⁴ sin embargo, las informaciones consultadas permiten suponer que su remoción se debió más bien al auge y trascendencia crecientes que reflejaba la agrupación instrumental día a día, lo que hizo necesario que el titular le brindara una mayor dedicación. Desde la época de Justo Sierra con Meneses al frente de la Orquesta, ésta no había vuelto a vivir otra época de esplendor como la que en aquellos momentos atravesaba, lo que permite afirmar que Vasconcelos prefirió dejarle exclusivamente la conducción del conjunto orquestal para que pudiera continuar realizando la tarea tan relevante y necesaria para la elevación cultural del pueblo mexicano, prueba de lo cual se evidencia en la extensa gira que entonces se realizó por los distintos estados de la República, sobresaliendo los conciertos que presentó en las ciudades de San Luis Potosí, Tampico, Monterrey, Saltillo, Aguascalientes y Querétaro.⁹⁵

Segunda etapa dentro de la Universidad Nacional

En agosto de 1924, por decreto del entonces presidente Alvaro Obregón, el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública es reducido considerablemente, pues además de perder el 50% de su personal, le son sustraídas administrativamente las siguientes instituciones: Escuela Nacional de Bellas Artes, Conservatorio Nacional de Música, Inspección General de Monumentos Artísticos y Museo Nacional, al ser entregadas las dos primeras a la Universidad Nacional y al Departamento de Antropología las dos restantes.⁹⁶

En el mismo periodo, ocupando la rectoría el licenciado Ezequiel A. Chávez, el Consejo Universitario aprobó que también se incorporara a dicha institución la Escuela de Administración Pública, lo que originó que la Universidad quedara integrada por los planteles que a continuación se indican:

⁹⁴ Baqueiro Foster, Gerónimo. "El Conservatorio Nacional de Música y sus urgencias", Congreso Nacional de Música, México, 1956, en Dultzin, Susana, *La educación musical en México (Nivel profesional)*, México, Coordinación General de Educación Artística, INBA/SEP, 1982, p. 28. (Historia Social de la Educación Artística en México, 4)

⁹⁵ *La educación pública en México a través...*, op. cit., p. 213.

⁹⁶ Se disponía con dicha orden además, la supresión de la Fundación Artística en Bronce y los Talleres Cinematográficos. *La educación pública en México a través...*, op. cit., pp. 277-278.

Escuela Nacional Preparatoria (cursos diurnos y nocturnos), Facultad de Jurisprudencia, Facultad de Medicina, Facultad de Química y Farmacia y Escuela Práctica de Industrias Químicas (antigua Facultad de Ciencias Químicas), Facultad de Odontología, Facultad de Ingeniería, Facultad de Artes y Letras, Facultad de Graduados y Escuela Normal Superior (instituciones que formaban antes la extinta Facultad de Altos Estudios), Escuela Nacional de Bellas Artes, Conservatorio Nacional de Música, Escuela de Verano y Escuela Superior de Administración Pública.⁹⁷

El Conservatorio por tanto, se constituía de nueva cuenta en una escuela universitaria.

Haciendo un recuerdo de dicha institución en aquellos tiempos, refiere Luis Sandi, a la sazón estudiante de música:

estaba situado en una casona colonial frente al Museo Nacional, en el número 16 de la calle de la Moneda. Del museo usaba el Salón de Actos en el que se celebraban audiciones, concursos y conciertos ...

El edificio era grande para casa, todo un palacio para la época en que fue construido, pero decididamente chico para escuela, y más para una escuela tan numerosa como era el Conservatorio en esos tiempos. Tenía dos patios y dos pisos. El segundo patio se habilitaba de campo deportivo y en él jugábamos 'basket ball', con grave deterioro de dedos de pianistas y violinistas; por cierto que uno de los buenos jugadores era Higinio Ruvalcaba. Y, cosa extraña, había en el traspatio un par de estupendas regaderas, heladas, pero de gran presión. La sala de recepciones que separaba la dirección de las oficinas estaba amueblada muy porfirianamente y olía a encerrado.

La biblioteca tenía dos saloncitos insuficientes para el gran número de estudiantes que íbamos a buscar allí, no la fuente de sabiduría de sus volúmenes, sino refugio de las feroces prefectas, hasta que alguna risa indiscreta o un entusiasta juramento de amor sacaba de su habitual quietud a la bibliotecaria y éramos arrojados al inclemente mundo exterior.

⁹⁷ *Ibidem*; p. 326.

Y, agregaba:

De esos años... conservo muy grato recuerdo. Bien está que la juventud nos parece siempre hermosa, pero había un ambiente de fervoroso entusiasmo por la música que tal vez no se haya conservado en días posteriores. Eramos batalladores, agresivos, pero era por la música; no para aligerar nuestro oficio de estudiantes sino porque encontrábamos deficiencias en nuestra enseñanza.... todos los que en una u otra ocasión íbamos en contra de las autoridades lo hacíamos por ganas de que nuestra escuela fuera mejor, nunca por tener nosotros privilegio alguno.⁹⁸

Por su parte, sobre aquel mismo periodo declara Baqueiro:

Desde 1922 a 1928, el Conservatorio vegetó en lo que a los aspectos fundamentales de lo que debiera ser su cometido. Carlos Chávez, que lo encontró sin planes ni programas, pretendió transformarlo y dio todos los pasos para lograr su propósito, pero este logro se perdió casi por completo al aceptar dicho maestro la dirección de Bellas Artes, que le ofreció don Narciso Bassols cuando fue Secretario de Educación Pública.

En realidad, al evaluar la segunda opinión es posible advertir un evidente radicalismo infundado, pues tan sólo del periodo que le tocó vivir al Conservatorio dentro de la Universidad Nacional, emanaron una serie de documentos que demuestran la intensa actividad que se siguió dando en sus aulas. Por otro lado, en ese preciso periodo se incorporaron a la planta docente destacados mentores que formarían a algunos de los más connotados exponentes que ha habido en la historia contemporánea de la música en México.

Nombres como los de Joaquín Amparán, Manuel Barajas, Manuel M. Bermejo y Santos Carlos, en las clases de Piano; de María Appendini en Italiano; de Daniel Castañeda en Acústica; Carlos Chávez, Candelario Huízar y Silvestre Revueltas en el área de Composición; de Juan de Tercero y Luis Sandi en Canto Coral; de David Silva en Canto, de Nabor Vázquez y Humberto Campos en Aerófonos; de Alba Herrera y Ogazón y Jesús C. Romero en His-

⁹⁸ Sandi, Luis. "Mis recuerdos del Conservatorio", en *De Música ... y otras cosas, op. cit.*, México, pp. 152-153.

toria de la Música, de Estanislao Mejía y del propio Gerónimo Baqueiro en Solfeo, evidencian que se trató de una de las décadas de oro de esta institución ante la altísima calidad académica que todos ellos transmitieron.⁹⁹

De igual manera, los indicadores obtenidos de los ciclos escolares 1924 y 1925 evidencian la notable participación del Conservatorio dentro del repertorio escolar de la comunidad universitaria, como lo resaltan las siguientes tablas:

Inscripción total a la Universidad Nacional

1924	1925
8,768	11,071

Planteles Universitarios	Total
Escuela Nacional Preparatoria (Cursos diurnos y nocturnos)	2,777
Facultad de Jurisprudencia	378
Facultad de Medicina	1,612
Facultad de Química y Farmacia	548
Facultad de Odontología	118
Facultad de Filosofía y Letras y de Graduados y Escuela Normal Superior	1,118
Escuela Nacional de Bellas Artes	1,721
Conservatorio Nacional de Música	1,079
Escuela de Verano	878
Escuela de Administración Pública	656

Fuente: La Educación Pública en México, *op.cit.*, p. 327.

De igual manera, los informes proporcionados por el entonces encargado de la Sección de Música de la Universidad Nacional, Manuel M. Bermejo, relativos concretamente al estado que guardaba el Conservatorio Nacional de Música, son un reflejo estadístico de la dinámica que presentó en determinados aspectos la vida conservatoriana en esos años.

⁹⁹ *Cfr.* Base de datos de Maestros.

Conservatorio Nacional de Música

Indicadores	1924	1925
Alumnos inscritos	1,608	1,117
Hombres	934	669
Mujeres	674	448
Alumnos examinados	41	28
Aprobados	20	21
Reprobados	21	7
Profesores	53	55
Acompañantes	12	10

Fuente: CESU, Universidad Nacional, Secretaría General, caja 3, exp. 72.

No obstante, si al comparar el índice de egreso de los alumnos de música con los respectivos de los otros planteles universitarios se observa reducida incidencia —como en el cuadro presentado a continuación—, ella tampoco podría considerarse como prueba de una deficiencia académica de la institución, ya que ha sido desde siempre y en todas partes una constante, el hecho de que las escuelas musicales generen un egreso magro en comparación con el del resto de los planteles de educación superior, sean o no de alguna rama artística.

RELACIÓN DE ALUMNOS QUE TERMINARON SUS ESTUDIOS EN CADA UNA DE LAS ESCUELAS Y FACULTADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL EN 1924

Escuelas Universitarias	Hombres	Mujeres	Total
Facultad De Medicina Médicos Cirujanos	118	2	120

Enfermeras		121	121
Obstetras		52	52
Facultad de Odontología	27	3	30
Facultad de Ingeniería	15		15
Facultad de Química y Farmacia	18	9	27
Facultad de Jurisprudencia	45		45
Escuela Nacional de Bellas Artes	16		16
Escuela Nacional de Música	2	5	7

Fuente: CESU, Universidad Nacional, Secretaría General, caja 2, exp. 48.

Las cifras expuestas, corroboran el hecho de que el Conservatorio en este periodo, de manera eficaz contribuyó “a la difusión de la cultura estética por medio de sus audiciones y conciertos periódicos, y proporcionando elementos artísticos para actos diversos de carácter oficial u organizados por corporaciones de distintas índole”.¹⁰⁰ En ese sentido, destacó su labor de impartir clases abiertas para todo aquél que no pudiera llenar los requisitos universitarios, además de presentar audiciones de acceso popular, en las cuales se procuraron difundir los valores artísticos nacionales y extranjeros.¹⁰¹

El Departamento Nocturno del CNM

Suceso igualmente notable en el periodo de 1922 a 1928, fue la inauguración de las clases nocturnas en el Conservatorio, que derivaron primordialmente del notable interés que alrededor de 1,200 alumnos inscritos a las clases impartidas del Orfeón Popular, fundado por Carrillo en 1920, habían mostrado. Esta demanda generó la necesidad de instrumentar clases nocturnas, que se convirtieron en la actividad medular del Departamento Nocturno de Transición o Departamento Vespertino para Niños y Varones del CNM al frente del cual fue nombrado el maestro Luis Sandí, y que para 1924 había de constituir el germen para la formación de un establecimiento independiente, llamado Conservatorio Popular Nocturno de Música.

¹⁰⁰ *La educación pública en México a través...*, op. cit., p. 332.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 334.

Nacido el Departamento mediante aprobación de la H. Cámara de Diputados que destinó una partida especial de la Ley de Egresos para el año de 1923, una vez demostrada su autonomía para trabajar, le fue otorgado el edificio anexo a la Escuela Nacional Preparatoria para instalarse, así como la “Sala de las Discusiones Libres”, ubicada en la esquina de las calles del Carmen y San Ildefonso. El éxito que tuvo dicho departamento, no sólo hizo que se le considerara como una escuela preparatoria para la carrera musical profesional que podía brindarles el Conservatorio, sino que facultó a sus egresados trabajar inmediatamente en compañías de drama, zarzuela u ópera, siendo convertida por decreto del Presidente Calles, en la Escuela Popular Nocturna de Música en el año de 1925, siendo su director fundador Jesús Reynoso Araoz.¹⁰²

La razón del cambio derivaba del carácter propio de la institución, que había nacido para enseñar a individuos del sector obrero y clase media que por sus ocupaciones no podían acudir a cursos regulares ni a las clases del Conservatorio. Por tal motivo, se indicó que debía: “haber un sólo Conservatorio y que éste debe ser la escuela que con dicho nombre ha venido funcionando desde hace más de medio siglo”.¹⁰³ En cambio, se reconocía a la Escuela Nocturna de Música la misión de formar musicalmente a los contingentes de adultos en su mayoría obreros, a quienes debía dedicarse a impartir clases de Solfeo, Armonía, Composición, Orfeones y Coros, Canto Superior, Conjuntos de Ópera, Piano, Instrumentos de Cuerda, Aerófonos, Lectura y Práctica Escénica así como de Bailes clásicos y nacionales.¹⁰⁴

¹⁰² AHSEP, BIP, México, vol. III, no. 9, febrero de 1925, pp. 82 y 100. En 1927 su director Jesús Reynoso Araoz, maestro que fue también de Música en la Escuela Nacional Preparatoria y director de la Sección de Música en 1936, después de Carlos del Castillo, representó en el Teatro Hidalgo por segunda ocasión la ópera beethoveniana *Fidelio*. Romero, J., *Efemérides... op. cit.*, pp. 154-155.

¹⁰³ AGN, Fondo Obregón Calles, exp. 121-E-C-44.

¹⁰⁴ *La educación pública en México a través...*, *op. cit.*, pp. 283-284.

Los Congresos Nacionales de Música

“Uno de los saldos de la Revolución, visibles en el medio musical, fue la preocupación generalizada por dos fenómenos: el nacionalismo y el modernismo musicales”.¹⁰⁵ Por tal motivo, un aspecto relevante de la vida académica musical en los años veinte, fue la celebración del I y II Congresos Nacionales de Música, realizados respectivamente en 1926 y 1928, fueron organizados por miembros del personal docente del Conservatorio, quienes integraron así los siguientes comités:

I Congreso Nacional de Música (1926):

Estanislao Mejía (Presidente)
 Daniel Castañeda (Secretario General)
 Francisco Domínguez (Secretario de Correspondencia)
 Alba Herrera y Ogazón, Juan León Mariscal, Ignacio Montiel y
 López, Manuel Barajas y José Rubén Romero

A quienes se sumó la participación de tres representantes del Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal —para entonces ya integrado—,¹⁰⁶ cuyos nombres fueron, los de los conservatorianos Carlos Chávez Ramírez y Velino M. Preza y el del independiente Víctor Páez Moreno.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Romero, J. *Efemérides...*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁶ Antecedente de dicho Sindicato, lo constituyó la “Unión Filarmónica de México”, sociedad mutualista que proyectó como objetivo primordial al principio de 1910, el mejoramiento de las “condiciones actuales del trabajo, pecuniaria, moral y artísticamente”, así como el poder ayudar “a todos y cada uno de los socios”, quienes llegaron a sobrepasar los 400 agremiados. En aquel entonces, su Junta Directiva Provisional fue integrada por los maestros Rafael Galindo, presidente, Apolonio Arias, Vicepresidente, Pedro Valdés Fraga, secretario, Luis G. Zayas, prosecretario y Francisco de P. Baltazares, tesorero, quienes laboraron en dos locales, en la 6a calle de Zarco no. 100, y en el propio edificio del Conservatorio en la 2a calle de Puente de Alvarado no. 43. *El Arte. Revista Musical; op. cit.*, México, tomo VIII, no. 1, enero de 1910.

¹⁰⁷ Asamblea Sindical del 30 de agosto de 1926. AGN, Fondo Carlos Chávez, Sección Correspondencia, c. 3, vol. IV.

II Congreso Nacional de Música (1928):

Estanislao Mejía (Secretario General)
 Manuel Barajas (Secretario del Interior)
 Daniel Castañeda (Secretario del Exterior)
 Juvencio López Vázquez (Secretario de Actas)
 Ernesto Enríquez, Ignacio Montiel y López, Luis Sandi Meneses
 y Rafael de los Ríos

El primero de estos congresos se realizó bajo los auspicios de la Universidad Nacional, a través de su rector Alfonso Pruneda y el periódico *El Universal*, en la sede de la Escuela Nacional de Minería.¹⁰⁸ En él se planteó la gestación del proyecto que con el tiempo habría de dar por resultado la fundación de una nueva escuela profesional de música, al tiempo que de él derivó un extenso conjunto de propuestas que habrían de incidir en el desarrollo de la profesionalización del quehacer musical en México, como fueron:

Reconocer que el Conservatorio era el centro rector del movimiento musical nacional.

Promover la expedición de títulos o certificados parciales y totales en las ramas de la enseñanza impartida.

Impulsar la creación del doctorado en música

Considerar al Solfeo como base de la carrera musical.

Crear cursos de dos años de pedagogía musical, historia de la música, acústica general y composición.

Establecer los concursos de oposición como mecanismos para obtener cátedras.¹⁰⁹

¹⁰⁸ “El Jefe del Departamento de Administración al Administrador de la Escuela Nacional Preparatoria”, CESU, AHUNAM, Secretaría Administrativa, caja 10, exp. 206. Por otro lado, entre las principales ponencias presentadas al I Congreso Nacional, destacaron: “Música Nacional” de Pedro Michaca, “La Cultura del Músico Mexicano” (Alba Herrera), “Cómo debería de ser nuestro Conservatorio” (Manuel Barajas), “Reformas al Plan de Estudio” (Ernesto Enríquez), “La Ópera en México y el Arte del Canto en México” (Ignacio Montiel), “Historia crítica de la música en México como justificación de la música nacional” (José Rubén Romero). Estrada, J. *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁰⁹ Dulztin, S. *op. cit.* p. 55.

Del segundo, lo más relevante fue el hecho de que se centró especialmente en destacar la importancia del fomento al pasado folklórico mexicano.¹¹⁰

El proyecto de Plan de Estudios de 1928

De lo peyorativamente expresado por Baqueiro en el balance que realiza sobre la situación que guardaba el Conservatorio en la década de los años veinte, existe verdad en cuanto a su apreciación relativa a que en dicho periodo no hubo una planeación académica sistemática. Era pues urgente, para toda la comunidad, que se llevaran a cabo las tareas conducentes para la formulación de nuevos lineamientos pedagógicos que condujeran el devenir institucional conservatoriano, dado que como lo expresara el Rector Antonio Castro Leal al Secretario de Educación Pública Manuel Puig Casauranc, “había estado sujeto en los últimos años a preceptos más o menos inciertos que habían venido surgiendo año con año, sin que constara alguna sanción especial de la Secretaría de Educación”.¹¹¹

Este reto tocó afrontarlo a Carlos del Castillo como director del Conservatorio, a la par que a la comisión que integraron dos profesores del Conservatorio, un alumno de la misma y los directores de escuelas libres, con objeto de presentar inicialmente ante la Rectoría y el Consejo Universitario el proyecto respectivo de nuevo plan de estudios. Al mismo tiempo, esta necesidad de reformar la estructura curricular de la institución, derivaba de la necesidad por adecuar y actualizar los planes de estudio de las facultades universitarias ante las nuevas orientaciones que imponía el desarrollo académico conjunto de la Universidad.

¹¹⁰ Estrada, J. *op. cit.*, p. 15.

¹¹¹ “Memorándum sintético sobre el Plan de Estudios del Conservatorio Nacional del Rector Antonio Castro Leal”, CESU, AHUNAM, Secretaría General, caja 8, exp. 191. Destaca dentro del conjunto de disposiciones normativas formuladas para el Conservatorio, la de 1925, reglamento que fue firmado por los maestros Rafel J. Tello, Estanislao Mejía, Alba Herrera y Ogazón, José F. Vásquez, el alumno Luis Sandi y Manuel M. Bermejo, encargado de la Sección de Música. *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música*, CESU, AHUNAM, Secretaría General, c. 8, exp. 191.

De esta manera, la referida comisión fue integrada por los siguientes miembros: Alba Herrera y Ogazón y Estanislao Mejía como representantes académicos del Conservatorio; Rafael J. Tello y José F. Vásquez — también profesores conservatorianos — como representantes de los planteles libres; Salvador Ordoñez Ochoa, representante de los maestros independientes — y quien llegaría a ser secretario de la escuela por varios años —, así como Luis Sandi Meneses en la calidad de representante estudiantil del plantel.

Los trabajos realizados por la Comisión indicaron que se había elaborado un estudio sobre los diferentes planes de la institución, y que aparecía uno de redacción dudosa o inaplicable en ocasiones, cuya vigencia aparentaba datar del momento en que el Conservatorio había dejado de pertenecer al Departamento de Bellas Artes al convertirse en Escuela Universitaria, por lo que no era posible “aclarar la fecha y forma en que se legalizó”.¹¹² Por otra parte, en el Memorándum sintético sobre el Plan de Estudios del Conservatorio Nacional, producto de su labor, se incluyeron una serie de medidas que rescataban los planteamientos expuestos en los dos Congresos Nacionales de Música, y que a su vez sirvieron de base para la formulación del proyecto de nuevo plan, entre cuyas modificaciones se contemplaron:

Primera. El Solfeo, además de ser una materia preparatoria y complementaria como era antes, se convierte en carrera especial para los que quieran dedicarse a su enseñanza.

Segunda. Se crea la carrera de Declamación.

Tercera. Se enriquece la educación integral con objeto de que los músicos sean verdaderamente cultos principalmente en las materias relacionadas con su profesión.

Cuarta. Se establece la diferencia entre los que estudian para profesores y los que estudian para concertistas; así como entre los cantantes de Ópera y los cantantes de Concierto, con el objeto de que cada uno se especialice en las materias que debe conocer a fondo para el éxito de su carrera.

¹¹² “Memorándum sintético ...”, *cit.* en CESU, AHUNAM, Secretaría General, caja 8, exp. 191.

Quinta. Para las materias principales se prescinde en lo posible de la idea de tiempo astronómico y se estatuyen dos grados, preparatorio y profesional, suprimiéndose durante este último los exámenes anuales que resulten absurdos, en lugar de los cuales habrá un número suficiente de audiciones y pruebas públicas para comprobar el adelanto de los alumnos.

En cuanto a los exámenes del primer grado, la comisión del reglamento ha buscado la manera de quitarles el carácter aleatorio que los hace odiosos.

Sexta. Se establece el estudio del folklore y el fomento de la música mexicana en general.

Séptima. Se establecen cursos libres de Ritmo y Expresión, Clavecín y Acompañamiento.

Octava. Para facilitar los medios a las personas que no puedan hacer una carrera, principalmente a los miembros de músicas militares cuya utilidad cultural para el pueblo es indiscutible y cuyo mejoramiento se procura, se establecen además de los diplomas y títulos para los que hacen carrera completa, certificados especiales de las materias que se cursan dentro del Plantel.

Novena. Se aumentan las exigencias y pruebas de fin de carrera, con el objeto de que los que obtengan un título de la Universidad, sean verdaderamente acreedores de él para decoro de dicha Institución.¹¹³

Con tales sugerencias, el proyecto de Plan de Estudios para el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, fue presentado para su aprobación provisional ante el Secretario de Educación el 18 de enero de 1928, siendo finalmente aprobado con fecha 7 de febrero de 1929.

Tal acontecimiento fue notificado por el rector Castro Leal al director del plantel —que para aquellos días era ya Carlos Chávez, quien había tomado posesión del cargo desde el 10 de enero— en los términos de que el nuevo Plan de Estudios, aprobado por el licenciado Puig Casauranc, habría de

¹¹³ *Ibidem.*

entrar en vigor “el presente año escolar”.¹¹⁴ Al respecto, dadas las circunstancias propicias al cambio, Chávez pudo influir para que se realizara una última modificación en el proyecto, con objeto de que el nombre y carácter de la escuela tuvieran una connotación artísticamente más interdisciplinaria, esto es, al proponer como denominación para el plantel, la de Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza. Indudablemente el año de 1929 dio inicio sacudiendo académicamente a la vida conservatoriana, pero aún faltaban por ocurrir sucesos trascendentales para la historia de la institución que en pocos meses alterarían dramáticamente su devenir.

En resumen, se podría considerar que a partir del estallamiento en 1910 del movimiento revolucionario y pese a la disminución de sus ingresos, las labores del Conservatorio prosiguieron regularmente su marcha sin alteraciones determinantes. El régimen maderista, por ejemplo, contribuyó a impulsar la actividad cultural desarrollada en sus aulas, y conforme a los datos estadísticos de la época, la matrícula escolar se incrementó al igual que su egreso, lo que consolidó cierto avance en la titulación conservatoriana. Mientras tanto, el público había aprendido ya a acudir, alternativamente, a los espectáculos operístico, camerístico y sinfónico.

Sin embargo, momentos de incertidumbre y zozobra afectaron al Conservatorio cuando, con el arribo al poder de la dictadura huertista, fue objeto de militarización y posteriormente, con la llegada de Carranza, por algunas semanas sus clases fueron suspendidas. No obstante todo, fue gracias a este último régimen que en el ámbito conservatoriano cobró relevancia la especialización en la enseñanza musical y el sentir nacionalista se enraizó en su comunidad.

Ello coincidió con el inicio de un periodo en el cual dicho plantel, alternativamente perteneció a diversos órganos de la Administración Pública Federal; así, por ejemplo, en 1915 pasó a depender, a raíz de la reorganización y posterior supresión de la Secretaría de Instrucción Pública, de la Dirección General de Bellas Artes y más tarde al Departamento Universitario y de Bellas Artes; y, al mismo tiempo que cambió de nombre, al ser designada Escuela Nacional de Música y Arte Teatral desde 1916, hacia 1918 fue testigo de la separación de su sector dramático que, con Julio Jiménez Rueda como

¹¹⁴ “Antonio Castro Leal a Chávez”, 9 de febrero de 1929. CESU, AHUNAM, Secretaría General, caja 12, exp. 316.

primer director, pasó a constituir por primera vez un plantel propio como Escuela de Arte Teatral.

La dinámica continúa y poco después, nuevamente fusionadas ambas escuelas, son absorbidas por la Universidad Nacional de México, fundada en 1910 por Justo Sierra, con lo que su periodo universitario ha dado inicio, pero a finales de 1920, al momento de ser creada la Secretaría de Educación Pública, nuevamente como Conservatorio Nacional de Música, sin destacar alusión alguna relativa al Teatro, pasa a depender, a la par que la Universidad, del nuevo organismo administrativo.

Es ahora el arranque en pleno del nacionalismo lo que se impone en el ámbito cultural de México, derivado fundamentalmente del ascenso de José Vasconcelos a los más altos círculos de la política educativa. El apoyo a la lectura, el impulso a la obra de los artistas revolucionarios y la promoción de la enseñanza artística, serán algunos de los principales rubros en los que se verificó la obra vasconcelista que, a partir de las escuelas de pintura al aire libre y de los espectáculos dancísticos, teatrales y musicales en escenarios abiertos, tuvo por meta principal lograr la máxima aproximación del pueblo a todas las manifestaciones artísticas. Tales acciones además, permitieron difundir a este entusiasta promotor de los más altos valores de la cultura universal, no sólo a los clásicos grecolatinos, sino a los principales exponentes de todas las épocas de la historia humana, pues representaban para él, de manera primordial, el camino seguro para rescatar la cultura de nuestros antepasados.

Así, la obra de Manuel María Ponce, Daniel Castañeda, Vicente Teódulo Mendoza, Silvestre Revueltas y, por supuesto de Carlos Chávez, entre otros, pudo inscribirse dentro del sendero que auguró el desarrollo de un movimiento en pro del sentir nacionalista nunca antes visto en el ámbito musical, por el que, además, la estructuración misma de los estudios profesionales en el Conservatorio fue nutrida con nuevas materias y, principalmente, con novedosos contenidos programáticos tendientes a fortalecer, a partir de entonces y por buen tiempo, el conocimiento sobre la riqueza folklórica de México.

Capítulo VI

De la escisión a la tutela cultural del Estado (1929-1948)

Un Conservatorio será la iniciación de la Revolución de responsabilidad que por medio del arte musical hará que las masas canten su himno al trabajo, su loa a la fraternidad y no se olvida jamás el sentimiento que brota de su corazón en los momentos más íntimos de su existencia.

Y este aspecto revolucionario con un desprecio para toda labor imperialista, para toda explotación del proletariado, para todo intento de sumersión de las masas en la ignorancia, superstición y ambición; para toda creencia fatua de superioridad por el poder de la fuerza bruta; constituyen la serenidad y ecuanimidad que todos los maestros y artistas del Conservatorio siempre han mostrado en su labor de enorme trascendencia para el país.

Adalberto García de Mendoza

(Primeros Anales del Conservatorio Nacional de Música, vol.1, México, 1941, pp. 98 y 109)

1. Repercusiones del Movimiento por la Autonomía Universitaria (1929-1933)

Indudablemente, “la muerte del general Álvaro Obregón fue, en más de un sentido, la crisis interna más fuerte por la que haya atravesado el grupo gobernante durante el periodo revolucionario; de ella habrían de derivarse, directa o indirectamente: la fundación del Partido Nacional Revolucionario, la creación del maximato, el vasconcelismo y la rebelión escobarista.”¹

Con el asesinato del presidente electo, México se encontró al borde de una nueva guerra civil, peligro que fue conjurado cuando el 25 de septiembre de 1928 la Gran Comisión de la Cámara de Diputados designó al licenciado Emilio Portes Gil como Presidente sustituto a partir del 1° de diciembre de 1928. No obstante, en ese mismo mes se concretó la oposición que habría de competir por la presidencia constitucional, encabezada por José Vasconcelos, candidato del Partido Nacional Antirreeleccionista.²

Lamentablemente, el propio Vasconcelos sabía que la empresa por la que luchaba difícilmente podría realizarse. “Vasconcelos, el filósofo, el famoso secretario de Educación de Obregón, el candidato presidencial que arrastraba tras sí a los universitarios que integraban gran parte de los cuadros directivos de su campaña electoral, era consciente de la realidad político-militar de México, y no se ilusionó con la posibilidad del juego democrático”.³ Era él un vocero del pasado, una herencia del obregonismo que el “Jefe Máximo” habría de combatir.

Debido al auge creciente del vasconcelismo, especialmente patente a través de la conformación de contingentes de profesores y alumnos universita-

¹ Ella tuvo lugar el 18 de julio de 1928. Meyer, Lorenzo, Rafael Segovia y Alejandra Lajous, *Los inicios de la institucionalización. Historia de la Revolución mexicana (1928-1934)*, 1a reimp., coord. Luis González, México, El Colegio de México, 1981, p. 17. (tomo 12)

² Los otros dos eran Gilberto Valenzuela y Antonio I. Villarreal. Meyer, L; *et. al., op. cit.*, p. 93-99.

³ Medin, Tzvi, *El minimato presidencial: historia política del maximato (1928-1935)*, 2a reimp., México, Era, 1985, p. 67. (col. Problemas de México) Entre los nombres de los más destacados vasconcelistas universitarios se encontraron: Octavio Medellín Ostos, Ángel Carvajal, Enrique González Aparicio, Raúl Pous Ortiz, José María de los Reyes y Salvador Azuela del Comité Pro-Vasconcelos, así como los hermanos Mauricio y Vicente Magdaleno del Frente Nacional Renovador. Meyer, L. *op. cit.*, p. 101.

rios unidos por el mismo ideal, el Gobierno al pretender desestabilizar dicha campaña utiliza a su favor, entre otros mecanismos, tanto la resolución del conflicto cristero como el otorgamiento de la autonomía a la Universidad Nacional, productos ambos de esta situación coyuntural. Al mismo tiempo, por lo que corresponde a la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza, las repercusiones del conflicto universitario cobran especial trascendencia para la vida institucional de la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza.

A partir de entonces, la integridad del plantel sufre un giro fundamental debido a sus propias condiciones políticas internas, por lo que abordar este movimiento con cierto detalle reviste especial importancia para comprender los motivos por los que la Escuela finalmente quedó integrada a la Secretaría de Educación Pública una vez que salió de la esfera universitaria.

Los sucesos de 1929: la escisión

En la Universidad Nacional de México, desde finales de 1927 la comunidad estudiantil universitaria se encontraba agitada; había nacido de su seno un movimiento que tenía como fin obtener la autonomía para la institución, hecho que contribuyó de manera especial a crear un clima de inestabilidad social que pronto adquirió matices políticos, según se advirtió anteriormente.

A principios de 1929, por disposición del presidente Portes Gil, el 10 de enero⁴ tomó posesión como director de la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza el maestro Carlos Chávez, de quien se rumoraba desde meses atrás que tenía muchas posibilidades de serlo. El origen de tales suposiciones derivaba de que al interior de la comunidad, había la creencia de que con él se exceptuaría de pago a los miembros del Sindicato de Músicos y se “renovaría el plan de estudios, que consideraba deficiente y anticuado, prometiendo traer nuevos maestros de reconocida solvencia entre los que figuraban el maestro Silvestre Revueltas para la clase de violín”.⁵

⁴ Este dato proviene de Romero Cfr. Romero, Jesús C. *Historia del Conservatorio*, Capítulo II, en *Nuestra Música*, Año I, No.4, septiembre de 1946, pp. 274-275, pero uno de los principales biógrafos de Chávez, señala que lo fue desde diciembre de 1928. García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez*, vida y obra, 1a reimp., México, FCE, 1978, p. 60. (Col. Tierra Firme)

⁵ Contreras, Salvador, *Memorias autobiográficas* (mecanoescrito), cit. en Tello, Aurelio, *Salvador Contreras*. Vida y obra, México, Cenidim, 1987, p. 22 (Col. de Estudios Musicológicos)

Sin embargo, en mayo de ese año, se desencadenaron serios conflictos entre las autoridades universitarias, encabezadas por el rector Antonio Castro Leal, y la Confederación de Estudiantes Universitarios. De tiempo atrás, evidentemente latían en el sentir universitario dos hechos recientes que hacían aspirar a una buena parte de la comunidad, la conquista de la autonomía de la institución.

Por un lado, el 9 de enero de 1923, a partir del Instituto Científico y Literario, había sido establecida la Universidad Autónoma del Estado de San Luis Potosí por iniciativa del gobernador del Estado Rafael Nieto y mediante decreto del Congreso local; por el otro, el 27 de agosto del mismo año, una iniciativa de ley de sólo seis artículos, presentada a la Cámara de Diputados por el Departamento Técnico de la Federación de Estudiantes de México, contenía el germen mismo de su autonomía, al pretender se declarara su autonomía en cuanto a su organización técnica; que fuera libre para nombrar y remover al personal docente y administrativo y para recibir un subsidio de la Secretaría de Educación, del cual sólo debería especificar cuál había sido su aplicación. Propuesta que de no haber coincidido con la rebelión delahuertista, muy probablemente hubiera logrado la autonomía universitaria en ese entonces.⁶

Sin embargo, a poco más de un lustro, el pretexto que detonó las fricciones fue que las autoridades universitarias intentaron imponer la realización de tres pruebas escritas anuales en lugar de sólo una prueba anual oral, a lo que los estudiantes —en su mayoría de filiación vasconcelista—⁷ se pronunciaron en contra, al considerar que tales decisiones constituían una infiltración de los “sistemas yanquis”, pues mientras en Estados Unidos podían surtir “maravillosos efectos, por ser país de atletas, en nuestro medio jamás podrán ser aplicables, por el fervor y la idiosincracia de nuestra raza latina, eterno enemigo de la sangre azul del sajón imperialista”, según declararon a la prensa el 7 de mayo de 1929.⁸

⁶ Silva Herzog, Jesús, *Una historia de la Universidad de México y sus problemas*, 5a ed., México, Siglo XXI, 1990, pp. 35-37.

⁷ Alejandro Gómez Arias, alumno de Leyes, fue uno de los más destacados. Medin, T. op. cit., p. 69.

⁸ Un antecedente de implementar este sistema de evaluación, tuvo lugar en 1912, cuando siendo director de la Escuela de Jurisprudencia Luis Cabrera, éste pretendió aplicar el sis-

Ese mismo día, al no ceder los directivos en su posición de modificar la periodicidad de los exámenes, la sociedad de alumnos de la Escuela Nacional de Jurisprudencia y Ciencias Sociales declaró la huelga, motivo por el cual las autoridades procedieron a su clausura. Este acontecimiento inició un movimiento al cual se sumaron la Escuela Nacional Preparatoria, la de Odontología, la de Comercio y Administración, así como las secundarias 1, 3 y 4 y al poco tiempo la propia Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza, cuya comunidad estudiantil conformó un grupo al que denominó “comité de lucha”, integrado por los estudiantes Guillermo Orta Velázquez, María Román, María de los Ángeles Medina y Camilo Ramírez.⁹ El 23 de mayo hubo enfrentamientos violentos entre estudiantes y policías frente a las escuelas de Jurisprudencia y Medicina, lo que provocó al día siguiente la renuncia del director de la primera, el licenciado Narciso Bassols.¹⁰

Para el 29 de mayo todas las escuelas universitarias, además de otros planteles, estaban involucradas en el movimiento, por el que se solicitaba al Presidente la renuncia inmediata de los funcionarios Ezequiel Padilla y Moisés Sáenz, secretario y subsecretario de Educación Pública, respectivamente, y de Antonio Castro Leal, rector de la Universidad, así como la reorganización de la universidad. Sorpresivamente, el titular del Ejecutivo, formuló una iniciativa de ley que envió el 21 de junio al Congreso de la Unión en aras de que se otorgara la autonomía a la Universidad Nacional agregando que, tan pronto se contara con las condiciones económicas propicias, se procedería a construir la Ciudad Universitaria -proyecto que habría de aguardar por más de dos décadas para hacerse realidad-¹¹. Sin embargo, desde el 11 de junio los alumnos tenían tomadas las instalaciones universitarias y el día 13 Castro Leal había presentado su renuncia a la rectoría; por su parte, los huelguistas clausuraron la Escuela de Música el 27 de dicho mes.¹²

No obstante, mientras se desarrollaban dichos acontecimientos Carlos Chávez trabajaba en sentido contrario al movimiento estudiantil, al abogar

tema de tres exámenes anuales, en vez de uno sólo, y su consecuencia fue la generación de un conflicto similar al que antecedió los hechos del 29. Silva Herzog, J. *op. cit.*, pp. 37-41.

⁹ Herrera y Ogazón, Alba, *cit.* en Dultzin, Susana, *La educación musical ...*, *op. cit.*, pp. 67-68.

¹⁰ González Ramírez, Manuel, *Recuerdos de un preparatoriano de siempre*, México, UNAM, 1982, p. 98.

¹¹ Silva Herzog, J. *op. cit.*, pp. 41-48, Medin, T. *op. cit.*, pp. 69-70.

¹² González Ramírez, M. *op. cit.*, p. 98.

por la segregación de la escuela con respecto a la Universidad y luchar por su reincorporación a la Secretaría de Educación Pública.¹³

Un factor decisivo para la determinación que había tomado Chávez era que, a menos de un mes de haber sido aprobado el nuevo Plan de Estudios (1929), el rector había enviado el nuevo Reglamento de la Facultad de Música, Teatro y Danza que por acuerdo suyo se debía observar. Sin embargo, de la lectura del mismo se desprendía que el Conservatorio quedaría sujeto a una total dependencia y subordinación ante las distintas instancias universitarias, situación que carecía de precedentes en la historia conservatoriana.¹⁴

La enorme injerencia que tenía el propio rector era notable, como lo demostraba su facultad para intervenir en los asuntos internos del plantel y el hecho de que, dividida la escuela en tres secciones: musical, teatral y de danza, le correspondía ejercer a él mismo un control total sobre las últimas dos.

Asimismo, en la exposición de motivos, Chávez manejaba como uno de sus principales argumentos el advertir sobre la peligrosidad de que la Universidad se convirtiera en institución autónoma y de que la Escuela permaneciera en su seno, pues ello la convertiría en una más de las “joyitas artísticas que a su vez alimentan un tanto su vanidad”.¹⁵ De tal forma y contando con el apoyo de un grupo de empleados y alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes que se sumaron a su esfuerzo, se proyectó crear un departamento autónomo con las escuelas de Música, Teatro, Danza, Bellas Artes y Talla Directa, el cual nunca se concretó y cuyas características fueron descritas en *El Universal Gráfico* del 20 de junio.¹⁶

Sin embargo, los argumentos de Chávez no fueron compartidos por toda la comunidad conservatoriana. La postura asumida por Chávez no tardó en recibir el repudio del Comité de Huelga de los estudiantes de arte, quienes

¹³ Tello, A. *op. cit.*, pp. 21-22. Indudablemente el hecho de que Chávez haya pasado largas temporadas en los Estados Unidos de América, favorecía el que no se sumara al conflicto sobre la periodicidad de los reconocimientos académicos, por lo que sin problema alguno compartía con las autoridades de Educación Pública los criterios que se pretendían aplicar, según se advierte se verificó en la escuela a su cargo justamente el sistema de las tres pruebas anuales conforme al plan de 1929 que así lo disponía.

¹⁴ CESU, AHUNAM, Secretaría Administrativa, caja 31, exp. 902.

¹⁵ *El Universal*, 3 de julio de 1929.

¹⁶ Los alumnos que más le apoyaban de Bellas Artes eran Adalberto Ávila, Antonio Soto e Ignacio Márquez. Herrera y Ogazón, A., *cit.* en Dultzin, S. *op. cit.*, p. 58.

tenían pleno interés en continuar perteneciendo a la máxima Casa de Estudios del país.¹⁷ Prueba de ello, fue el envío que distintos profesores hicieron de telegramas de felicitación al Presidente de la República por la iniciativa de ley enviada al Legislativo, así como la constitución en el seno universitario de la Asociación de Profesores Universitarios, con objeto de apoyar la labor de los docentes. La delegación conservatoriana en dicha agrupación, estuvo integrada por Rafael J. Tello y Estanislao Mejía, y conforme a lo dispuesto por ella, la comunidad académica nombró a José F. Vázquez, Presidente de la naciente Sociedad de Profesores de la escuela. La actividad que ellos impulsaron destacó en esos momentos de agitación estudiantil, pues hicieron entrega al Presidente de la Asociación referida, Ingeniero Miguel Enrique Schulz, la petición para sustituir el cargo de director por un Consejo de Profesores, a la usanza -decían- de los conservatorios norteamericanos.¹⁸

El 10 de julio fue publicada la Ley Orgánica de la Universidad Autónoma,¹⁹ en la que figuraba como décimo plantel universitario la Escuela de Música, Teatro y Danza. No obstante, al día siguiente, fecha en que quedó conjurada la huelga universitaria, en una reunión en la sede de la Escuela Nacional Preparatoria el Presidente de la Sociedad de Profesores de la Escuela de Música, expresó que el objetivo de la misma era disolver la asociación, ya que a partir de dicho momento, la escuela había pasado a formar parte de la Secretaría de Educación Pública. A este respecto, los representantes estudiantiles de Jurisprudencia, Flavio Navar y Alejandro Gómez Arias, indicaron al Comité Central de Huelga que semejante acto había sido un atentado contra el patrimonio universitario y, culpando a Chávez del hecho, calificaron la desaparición del Conservatorio Universitario, como “el derrumbe inevitable de los más altos intereses culturales y sociales del músico mexicano.”²⁰

El sector de maestros de la institución que acrecentaba así el encono y oposición frente a los planteamientos de su titular, Carlos Chávez, luego

¹⁷ *El Universal*, 20 de junio de 1929.

¹⁸ Herrera y Ogazón, A., *op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁹ *Diario Oficial de la Federación*, 14 de junio de 1929. Autonomía que habría de consagrar, de igual manera, el principio de la libertad de cátedra, generador de la polémica entre Antonio Caso y Vicente Lombardo Toledano al respecto.

²⁰ Herrera y Ogazón, A. *cit.*, en Dultzin, S. *op. cit.*, p. 60.

de publicar diversos artículos periodísticos,²¹ presentó su renuncia al Conservatorio con fecha 23 de julio de 1929. En el grupo de los opositores a Chávez se encontraban Estanislao Mejía, Agustín C. Beltrán, Fausto Gaytán, Alba Herrera y Ogazón, José F. Vázquez, María Caso, Dolores Pedrozo, Humberto Campos, Santos L. Carlos y Miguel C. Meza, quienes al poco tiempo solicitaron del Rector el apoyo necesario para establecer una escuela de música dentro de la Universidad. Concedido éste, el 7 de octubre de 1929 se llevó a cabo la inauguración del nuevo plantel, que llevaría por nombre Facultad de Música —posteriormente denominada Escuela Nacional de Música—, la que se integró al conjunto de escuelas y facultades de la institución universitaria que, a raíz de la promulgación de la Ley de Autonomía Universitaria, se había convertido en la Universidad Nacional Autónoma de México.²²

Reincorporación al Departamento de Bellas Artes

Una vez separado de la UNAM a mediados de 1929, el grupo de Chávez se reincorpora a la Secretaría de Educación Pública y recobra su antiguo nombre: Conservatorio Nacional de Música, de modo que con renovado esfuerzo se dedica a la revisión general del plan de estudios y de sus programas respectivos, siendo nombrados de inmediato por Chávez, los profesores Gerónimo Baqueiro y Luis Sandi, con objeto de redactar los programas correspondientes a las materias de solfeo, armonía y demás ramas de la composición musical.²³ De tal forma, termina por rehacer prácticamente “los planes de

²¹ Firmantes de dicha carta fueron: Manuel Barajas, Alba Herrera y Ogazón, Estanislao Mejía, Melquíades Campos, Consuelo Escobar de Castro, Pedro Michaca, Elvira González Peña, José F. Vázquez, Antonio Gómezanda y Rafael Ordóñez. *Ibidem*, p. 60.

²² La UNAM le concedió a la Facultad de Música una sección del edificio de Mascarones que, ubicado en la calle de Ribera de San Cosme, albergaba en aquellos años a la Facultad de Filosofía.- Estrada, Julio, *op. cit.*, pp. 26-28 El 1° de mayo de 1934, con motivo de una reorganización de la UNAM, quedó transformada en Sección de Música -cuyo decano fue José Rocabruna- dependiente del plantel educativo que a partir de entonces se denominó Facultad de Filosofía y Letras. Dultzin, S. *op. cit.*, p. 20.

²³ A finales del mes de septiembre, el Jefe del Departamento de Bellas Artes notificaba al Rector que a partir de entonces, al depender el Conservatorio de ese Departamento, correspondería a la propia institución educativa el cobro de las colegiaturas, con objeto de

todas las materias que figuraban en el Conservatorio, eliminando todo lo que consideró inútil o superado, añadiendo lo que le pareció indispensable y adecuado a la idiosincracia de su alumnado y comunicando nueva vida y vigor al movimiento de esa casa de estudios”.²⁴

En el lapso comprendido entre 1929 y 1933, continuó en vigencia el Plan de Estudios de 1929, el cual, aun cuando fue objeto de diversos ajustes, propició el ingreso de un conjunto de docentes de la más alta calidad académica; todos ellos profesores jóvenes de espíritu progresista que respondieron a sus expectativas. De esta forma, además de haber sido contratados para materias musicales maestros de la categoría de Eduardo Hernández Moncada y Vicente Teódulo Mendoza; en el campo de la literatura personajes como Salvador Novo, Carlos Pellicer y Celestino Gorostiza —que además de haber sido Jefe de la Comisión de Trabajo de la escuela, fue al mismo tiempo subdirector de la institución en tiempos de la administración de Carlos Chávez—, contribuyeron a enriquecer la planta docente de la institución.²⁵

El objetivo de Chávez al haberlos considerado fue el incentivar e incrementar la cultura general del estudiante, por lo que a las clases habituales de música se sumaron las de Historia del Teatro, a cargo de Salvador Novo, de Literatura, asignada a Novo y a Carlos Pellicer, de Historia Universal con Jesús Carlos Romero, así como la de Historia de la Cultura Mexicana con Agustín Loera y Chávez. No obstante, la puesta en vigor del plan de 1933 implicó la salida de dichos mentores, ya que las carreras de teatro y danza dejaron de ser contempladas en el ordenamiento pedagógico que habría de regir en adelante la formación artística de los conservatorianos.

Así pues, desde el mismo momento en que el Presidente Portes Gil nombró director a Chávez, la primera y más importante tarea que emprende éste, es la de continuar impulsando los trabajos conducentes a reforzar la estructura académica de la institución, no sólo en cuanto al aspecto curricular, sino también docente y organizativo, cuestión a la que habrá de dedicarles sus mayores esfuerzos a lo largo del periodo comprendido entre el 10 enero de 1929 y el 2 de diciembre de 1934.

canalizarlas para mejoras del edificio, no siendo más la Universidad quien lo hiciera.. CESU, AHUNAM, Secretaría Administrativa, caja 31, exp. 900.

²⁴ García Morillo, *op. cit.*, p. 60.

²⁵ *Cfr.* Base de datos de maestros.

Carlos Chávez, espíritu dinámico con sentido de renovación, como lo define su biógrafo García Morillo, comandó a lo largo de cuatro años, de manera efectiva y directa los destinos de la institución a partir de la reorientación que verificó en su modelo educativo, realizando en “poco tiempo una notable mejoría en su Plan de Estudios y en sus programas, atrasados [—a decir de Baqueiro—], cuando menos treinta años”.²⁶

Descripción del Plan de Estudios de 1929

El Plan de Estudios de la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza de 1929 establece por vez primera cuál habría de ser el objeto que debería regir a la institución, conforme el desarrollo de las siguientes tareas: “enseñanza, difusión y cultivo del arte musical, teatral y coreográfico”.²⁷ Al mismo tiempo, ofrecía la posibilidad de cursar las carreras de piano, órgano y canto llano, todos los instrumentos de orquesta sinfónica y banda militar, dirección de orquesta, composición y canto, así como teatro y danza, constituyendo por tanto las carreras de dirección de orquesta y danza la introducción más novedosa del mismo, al nunca haberse impartido en la institución. Desafortunadamente en cambio, se eliminaba la posibilidad de formar docentes de música, especialización que en anteriores planes había estado presente.

Requisito de ingreso para los alumnos aspirantes a las carreras musicales era el demostrar que habían concluido la educación primaria superior, en tanto que se estipulaba la edad de 21 años como máximo para todos los estudiantes que desearan cursar alguna carrera conservatoriana.

Por otro lado, se disponía que toda carrera musical se dividiría en dos grados: el preparatorio y el profesional. El preparatorio comprendía el tronco común obligatorio que constaba de tres años y cuya distribución de asignaturas era la siguiente:

²⁶ Baqueiro Foster, G., *op. cit.*, p. 414. García Morillo, *op. cit.*, p. 60.

²⁷ Artículo 1° del *Plan de Estudios de la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza*, CESU, AHUNAM, Secretaría General, caja 12, exp. 316. *Cfr.* anexo correspondiente.

Primer año

Instrumento (1er curso)

Solfeo, Teoría y Dictado Musical (1er curso)

Lengua Castellana (1er curso)

Segundo año

Instrumento (2do curso)

Solfeo, Teoría y Dictado Musical (2do curso)

Conjuntos Corales (1er curso)

Historia General

Francés o Inglés (2do curso)

Tercer año

Instrumento (3er curso)

Solfeo, Teoría y Dictado Musical (3er curso)

Conjuntos Corales (2do curso)

Historia Moderna

Francés o Inglés (2do curso)

Una vez cubierto dicho grado, al ingresar al profesional se estudiaría conforme a un programa específico acorde a la carrera escogida. El primer conjunto de carreras lo integraban las de Piano, Órgano y Canto Llano y Violín, entre las que sólo el instrumento por estudiar hacía la diferencia en los respectivos planes de estudios. Otras carreras específicamente dispuestas eran la de Violonchelo y Canto, ésta además con la posibilidad de permitir al alumno optar por la especialización en el área del concertismo o de la interpretación operística. Teatro, por su parte, podía ser cursada si se demostraba haber terminado la enseñanza secundaria o alguna equivalente, en tanto que Danza requería demostrar haber concluido la Instrucción Primaria Superior. Ambas constarían sólo del grado profesional.

En caso de que se terminara el segundo año de cualquier carrera de las ofrecidas por la institución, la Universidad Nacional primeramente extendería al alumno solicitante un certificado de competencia que lo autorizaba “oficialmente para ejercer como profesor de enseñanza elemental de música

en las Escuelas Primarias, Superiores y Secundarias”.²⁸ Posteriormente, podría otorgar el diploma correspondiente a todo aquél que acreditara haber terminado cualquiera de las carreras impartidas por la institución, siempre y cuando se presentara una prueba pública para obtener el referido documento que le reconocería con la calidad de concertista.²⁹

Por último, otra novedad que se inscribía en el plan y que de algún modo institucionalizaba hasta cierta grado la iniciativa vasconcelista de promover la cultura en el pueblo mexicano, era el hecho de considerar que para “colaborar activamente en el desarrollo de la cultura artística del país y de preparar el ejercicio lucrativo de las profesiones que se siguen en la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza, [ésta organizaría], de acuerdo con el reglamento que dicte la Universidad Nacional, **cooperativas** de música, teatro, ópera y ballet que actuarán ante el público en espectáculo selecto”, siendo voluntaria la participación estudiantil en éstas.³⁰

Chávez y el Plan de Estudios de 1933

Figura austera como sus melodías de recios tendones. El maestro Chávez se vuelca en ellas con aires traídos de la lujuriosa región costera del trópico y de nuestras tierras del Norte, las del dinamismo y la máquina. Intelecto dominante y hombre de limpias líneas de conducta social y moral, acorde con sus ideales y con la disciplina adquirida en ese orden de inquietudes y luchas que se refleja también en su música...³¹

A raíz de los acontecimientos que motivaron la salida del Conservatorio de la UNAM y su reincorporación a la Secretaría de Educación Pública, se llevaron a efecto una serie de acciones que robustecieron el contexto académico —de las cuales fue el alma impulsora su propio director—, entre las que destacaron:

²⁸ Artículo 9 del *Plan de Estudios de la ENMTD*, *op. cit.*

²⁹ Art. 10 del *Ibidem.*

³⁰ Art. 16 del *Ibid.*

³¹ Zanolli, Uberto. “El hombre que da sentido musical al término geográfico de América” (Entrevista con Carlos Chávez), *Diario de la Nación*, 20 de diciembre de 1959.

1. Reformulación del Plan de Estudios
2. Establecimiento de Academias de Investigación.
3. Implementación de medidas para la regularización del estudiantado
4. Impulso a la clase de Dirección de Orquesta.
5. Fundación del Coro del Conservatorio.
6. Verificación de conciertos populares en distintos ámbitos.
7. Difusión de la música moderna y mexicana.³²

Con base en el acuerdo 102 del 8 de diciembre de 1932, correspondió al Presidente del Consejo de Bellas Artes, Luis Padilla Nervo, informar al Jefe del Departamento de Bellas Artes que en la sesión del 6 de diciembre del corriente, había sido aprobado el nuevo Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música, que entraría en vigor a partir del ciclo escolar de 1933. Plan del que es posible afirmar, a la luz de lo que arrojan las informaciones consultadas, aportó trascendentales avances para la formación musical profesional en México.³³

La formulación de este documento contó con la concurrencia de dos circunstancias especialmente favorables para su éxito: una, la de haber sido el producto de una extensa labor realizada por la comunidad conservatoriana que esperó, a través de él, poder resolver problemas e introducir innovaciones que redundaran en beneficio de la formación de los educandos conservatorianos. La otra, el haber coincidido la presentación de su propuesta ante las autoridades de la Secretaría de Educación Pública en el tiempo en que fue designado como Jefe del Departamento de Música su propio impulsor, el maestro Carlos Chávez, quien consideró que entre las novedades que aportaba figuraban las siguientes:

- Establecimiento de la carrera de Pianista Acompañante “en vista de la falta de preparación especializada que se nota en los pianistas que se dedican a ello”.

³² Además de haber establecido un trascendental “Taller de Composición Musical” en 1960. Orta Velázquez, Guillermo, *Breve historia de la Música en México*, vol. 2, México, Porrúa, 1965, p. 432. Estrada, J. *op. cit.* pp. 26-28.

³³ La única modificación que las autoridades agregaron fue el hecho de incrementar a tres, el número de meses de práctica pedagógica, a que estaban obligados a cubrir los que cursaran la carrera de Profesor de Música. AHSEP, Colección Catalogados, exp.195. Chávez al director Silvestre Revueltas, 2-IV-1933. y AHSEP, Colección Catalogados, exp. 192.

- Aplicación de un sistema trimestral de evaluación en vez de la realización anual de exámenes.
- Implementación de nuevos mecanismos de selección para el ingreso al plantel, para lo cual se contemplaba establecer un “examen de aptitudes generales y específicamente musicales” para todo aquél que aspirara estudiar en sus aulas.
- Limitación del número de alumnos por profesor
- Fomento de audiciones privadas semanales para “difusión y orientación musical”, así como “fogueo” de los futuros artistas.
- Redistribución de materias (supresión, cambio de seriación, modificación de la carga horaria), a fin de mejorar el nivel de especialización y cultura general de todo músico.³⁴

El plan formulado, derivó sus distintas innovaciones del nuevo objetivo que habría de perseguir la escuela conservatoriana, definido así:

El Conservatorio Nacional tiene por objeto la enseñanza profesional de la música; la investigación histórica, científica y artística en materias musicales de interés nacional y la difusión general de la música.³⁵

De esta manera, se incluía la novedad del carácter profesional de la educación que habría de impartir el Conservatorio, al tiempo que éste se comprometía a abordar los tres ámbitos del quehacer inherente a toda instancia educativa profesional contemporánea: docencia, investigación y difusión, con la característica de que ello debería verificarse dentro de un marco en el que se reforzara el carácter nacionalista dentro de la obra conservatoriana.

Nueva estructura de las carreras conservatorianas

Las carreras que ofrecía el nuevo plan eran: Profesor de Música, Pianista Acompañante, Profesor Superior de Música, Maestro en Composición y Maestro en Música, por las que se otorgaría título profesional — conforme al

³⁴ AHSEP, Catalogados, exp. 192.

³⁵ Art. 1° del *Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música*, *cfr.* anexo correspondiente.

artículo 4° constitucional—, con la particularidad de que los estudios correspondientes al rubro “Profesor de Música”, incluirían en el título el nombre de la especialización del profesionista: cantante, pianista, organista, etcétera, según fuera el caso; al igual que los que obtuvieran el título de “Profesor Superior de Música”, a quienes se agregaría la voz Cantante “de Concierto”, Pianista “de Concierto”, Organista “de Concierto”, etcétera.

Requisito de ingreso para cualquiera de ellas, era el haber cubierto la instrucción primaria superior — como en el plan anterior —, sin embargo, en el caso de los que aspiraran a ser Maestros en Música, a éstos además se les pediría haber concluido la instrucción secundaria. Asimismo, todo aspirante debería aprobar el examen de admisión que por primera vez fue aplicado, y que comprendió los siguientes aspectos:

- I. Aptitudes generales (inteligencia, memoria, audición, imaginación y percepción lógica) y
- II. Aptitudes musicales (entonación, reproducción cantada de un sonido, memoria, ritmo, condiciones físicas para la ejecución de instrumentos)³⁶

El plan contempló que todos los alumnos de primer ingreso cursaran un año preliminar común, que consistiría en las siguientes materias:

Solfeo y Dictado, Primer curso
Teoría de la Música, Primer curso
Lengua Nacional, Primer curso

Por lo que respecta a la duración de los estudios, ésta dependía de la carrera elegida, a saber:

Profesor de Música	6 años
Pianista Acompañante	8 años
Profesor Superior de Música, Cantante de Ópera y Concierto	10 años ³⁷
Maestro en Composición	8 años

³⁶ Art. 7° del *ibidem*, Las particularidades físicas requeridas serían determinadas con base en la solicitud de ingreso a determinadas carreras (canto, aerófonos, etcétera)

³⁷ La carrera de Profesor Superior de Música comprendería el hecho de haber acreditado los 6 años correspondientes de la carrera de Profesor de Música que la misma institución brindaba.

Por lo concerniente a la posibilidad de obtener un título profesional, se determinó que los exámenes profesionales constarían de tres pruebas: una oral, una escrita y una práctica, con la advertencia de que la reprobación de una de ellas invalidaría a las otras dos.

En el caso de los Maestros en Música, éstos deberían

1. Presentar el título de Profesor Superior de Música y el de Maestro en Composición.
2. Acreditar dos años de labores en las Academias de Investigación de la Escuela.
3. Obtener la aprobación de una tesis profesional.

Los Profesores de Música, en cambio, dado que quedarían autorizados “oficialmente para ejercer como profesores de enseñanza musical en las escuelas primarias, superiores y secundarias de la República”,³⁸ estarían obligados a presentar un certificado expedido por la Secretaría de Educación Pública en el que constara que habían realizado tres meses de práctica como profesores en alguna escuela dependiente de la Secretaría.

Al mismo tiempo, por primera vez se pidió que, además de la demostración práctica de los conocimientos adquiridos — consistente en un recital para los Profesores de Música y en tres recitales para los Profesores Superiores de Música—, el alumno que pretendiera obtener un título profesional debería redactar — dentro del rubro de la prueba escrita— un trabajo de tesis desarrollado a partir de un tema de libre elección, el cual posteriormente sería defendido ante un jurado integrado por cinco sinodales.

Por otro lado, el Conservatorio fue igualmente facultado para otorgar el diploma de Director de Orquesta al alumno que presentara algún título profesional expedido por el propio plantel y que cursara, en cualquier momento a partir del cuarto año de su carrera, las materias a continuación enlistadas:

Teoría de la Dirección de Orquesta, Primer curso
Práctica de la Dirección de Orquesta, Dos cursos ³⁹

³⁸ Art. 45 del *Ibid.*

³⁹ Art. 19 del *Ibid.*

De igual manera, la institución podía expedir el diploma de Percusionista, una vez que se acreditara la posesión de alguno de los títulos de la escuela y luego de haber cursado dos años de instrumentos de percusión.⁴⁰

Por otro lado, para reforzar la calidad de los estudios a realizar en la escuela, se implementó un sistema de evaluación cuyos mecanismos permitían augurar importantes avances para mejorar los índices de aprovechamiento y sanear los de deserción; por tal motivo, se instituyeron reconocimientos trimestrales ordinarios —para cuya sustentación se pedía haber cubierto un 80% de asistencias o no haber faltado injustificadamente durante seis ocasiones consecutivas en clases terciadas o cuatro en clases bisemanales—; se desarrollaron criterios específicos de evaluación conforme a todas las modalidades de materias integrantes del plan de estudios, y se fomentó la aplicación de exámenes a título de suficiencia para contribuir a la regularización de los estudiantes

Impulso curricular a la Pedagogía

Durante el proceso de aprobación del Plan de Estudios, fue consultado al respecto el Jefe de la Sección de Música José Rolón —profesor del plantel—, quien indicó que una vez revisado el proyecto de plan de estudios, lo encontraba “perfectamente adecuado a las necesidades actuales del plantel de referencia”, sin embargo, notaba una deficiencia en la materia de Pedagogía, ya que según el proyecto, sólo se tenía contemplado que la cursaran el Profesor de Música, el Cantante y el Compositor, cuando que, en su opinión, debía ser estudiada por “la inmensa mayoría de las personas que... persiguen de preferencia el Magisterio”, máxime si el artículo 45 señalaba que los alumnos titulados en Música serían autorizados oficialmente.⁴¹

Ello lo fundamentaba en el hecho de que

La enseñanza es, como todos lo sabemos, un arte de los más delicados y difíciles que existen, y que requiere una suma considerable de conocimientos y de experiencia, y ésta sólo puede obtenerse a fuerza de práctica ¿Cómo formar

⁴⁰ Art. 20 del *Ibid.*

⁴¹ AHSEP, Colección Catalogados exp. 192.

profesores aptos con una práctica que la experiencia me ha demostrado es por completo ilusoria de tres meses?

Sugería por tanto que se ampliara

el estudio de la Pedagogía en las carreras de Maestro de Música, Maestro de Música Cantante y Maestro de Composición a dos cursos: uno teórico, Pedagogía General, en el que quedaría naturalmente, refundida una buena porción de la Historia General... y uno práctico, Pedagogía Musical, que tendría como fundamento la práctica de la Enseñanza del Solfeo en las Escuelas Primarias del Distrito Federal, pues la enseñanza del Solfeo es, en mi concepto la mejor y más segura preparación para el desarrollo de las facultades Pedagógico-Musicales de quien aspire a ser un buen Profesor de Música.⁴²

Dicha recomendación fue finalmente considerada, pero sólo se introdujo la materia de Pedagogía en el octavo año de la carrera de Maestro de Composición.⁴³

Academias de Investigación

Carlos Chávez se propuso desarrollar en la institución áreas de investigación específica con la intención de reforzar las tareas académicas realizadas por los docentes y de “realizar el estudio de la música aborigen desde el punto de vista histórico y científico”,⁴⁴ lo que permitió impulsar distintos proyectos que contribuyeron a sentar las bases de la investigación artística contemporánea que, con el transcurso del tiempo, serían el antecedente de los Centros de Investigación y Documentación del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En vista de ello, se organizaron tres academias: de Investigación de Música Popular; de Historia y Bibliografía y de Nuevas Posibilidades Musicales,

⁴² AHSEP, Colección Catalogados 192.

⁴³ Art. 17 del *Plan de Estudios del CNM*, *op. cit.*

⁴⁴ García Morillo, *op. cit.*, p. 61.

orientadas para realizar fundamentalmente investigación “histórica, científica y artística en materias musicales de interés nacional”.⁴⁵

OBJETIVOS DE LAS ACADEMIAS DE INVESTIGACIÓN

Academia de Investigación de Música Popular:

- I. Reunir todas las publicaciones hechas hasta la fecha, privada u oficialmente, conteniendo recopilaciones o estudios sobre la música, la literatura y la danza populares en México.
- II. Formular el calendario de las celebraciones religiosas y fiestas indígenas
- III. Recopilar la música indígena y mestiza mexicana; bien sea escribiéndola o grabándola en discos fonográficos.
- IV. Recopilar las danzas indígenas, bien sea por medio de descripciones, de notación coreográfica especial o por medio de películas cinematográficas.
- V. Describir en dibujos especiales todos los instrumentos indígenas mexicanos.
- VI. Adquirir los instrumentos indígenas que sea posible.
- VII. Coleccionar fotografías relativas a todos los trabajos anteriores y que se consideren de interés particular
- VIII. Reunir las antologías, trabajos o estudios hechos en cualquier parte del universo, relativas a los principales culturas musicales nacionalistas.
- IX. Con el material a que se refiere el inciso anterior, hacer desde luego transcripciones musicales apropiadas a los conjuntos de que puede disponer el Conservatorio y, si se trata de musicografía, formular trabajos sintéticos para que se les dé una amplia circulación.
- X. Proponer por conducto de la Dirección, a la Academia de Nuevas Posibilidades Musicales, a la construcción de los instrumentos, nacionales o extranjeros, que se consideren de verdadero interés.
- XI. En general, estudiar a la luz de la etnografía, de la acústica y de la estética, las principales culturas musicales, y en especial las mexicanas.

⁴⁵ Art. 50 del *Plan de Estudios del CNM, op. cit.*

Academia de Investigación de Historia y Bibliografía:

- I. Exploración de la Biblioteca del Conservatorio y revisión del catálogo general de la misma
- II. Bibliografía relativa a la música exótica dividida en dos grandes libros, Asia y África, de acuerdo con la Academia de Investigación de Música Popular.
- III. Bibliografía de la producción musical occidental hasta el siglo XVI.
- IV. Bibliografía de la producción musical occidental del siglo XVII
- V. Bibliografía de la producción musical occidental de los siglos XVIII y XIX.
- VI. Bibliografía de la producción musical occidental del siglo XX.
- VII. Proporcionar facilidades de circulación y alcance práctico entre alumnos y profesores a las obras más importantes obtenidas en las bibliografías anteriores.
- VIII. Formulación de tres grandes bibliografías relativas a las materias que investigan las diversas academias
- IX. Formulación de la historia musical de México.
- X. En general, realizar estudios histórico-bibliográficos de la música y musicografía universales y particularmente de las mexicanas.

Academia de Investigación de Nuevas Posibilidades:

- I. Del estudio y crítica de todas las escalas existentes en el mundo.
- II. De la formulación y comprobación de teorías acerca de nuevas escalas.
- III. Del estudio y comprobación de los instrumentos relativos a las escalas que se consideren de interés fundamental.
- IV. En general, de exponer y justipreciar, según las ciencias físico-matemáticas y la estética, nuevas posibilidades musicales.⁴⁶

De ellas, fue especialmente prolífica la Academia de Investigación Histórica, que contó con la participación de los maestros Jesús C. Romero, José Rolón, José Pomar y Francisco Agea, así como del acompañante Waldo Orozco y algunos alumnos, quienes llevaron a cabo la elaboración de trabajos sobre bibliografía musical, en particular de revisión y catalogación analítica de

⁴⁶ Artículos 52 al 56 del *Ibidem*.

obras musicales mexicanas que se encontraban resguardadas en el acervo de la biblioteca de la institución.⁴⁷

Al evaluar los apoyos que pudo así otorgar Chávez a la investigación, al rescate musicológico y dancístico del folklora mexicano, no cabe duda que su labor en ese sentido fue insuperable, máxime que no se circunscribió al ámbito conservatorio, sino que impregnó con sus inquietudes a diversas instituciones —aún de provincia—, al punto de transformar el tradicional concepto de elaboración programática de las temporadas de conciertos de las principales agrupaciones orquestales de aquel entonces. A finales de los cincuenta, con motivo de una entrevista que concedió Chávez al crítico Uberto Zanolli para el periódico *Diario de la Nación*, éste asentó:

Es un artista consciente de su posición frente al medio en que le ha tocado intervenir y conoce los valores universales inscritos dentro de su genio. Al igual que otros artistas americanos, la labor de Chávez en pro del desenvolvimiento musical y cultural de nuestro país es multiforme y abarca diversos campos, encarados todos con parecido amor y tenacidad.⁴⁸

Pionero en su género, otra de las relevantes aportaciones de Chávez fue el establecimiento en el Conservatorio de un laboratorio coreográfico, por medio del cual se pudiera contribuir a “la conservación de las danzas existentes en México y su aprovechamiento para la creación del ballet mexicano”, considerando para ello cuatro tareas primordiales:

1. Recolección de las danzas existentes en todo el país.
2. Análisis y resumen de los detalles comunes y técnica empleados
3. Determinación de las danzas típicas en vías de desaparición
4. Estudio del vestuario correspondiente.⁴⁹

⁴⁷ De abril de 1930 a marzo de 1931, se publicó la revista *Música, Revista Mexicana*, que editada por maestros conservatorios, fue revista de vanguardia cuyos artículos versaron predominantemente sobre cuestiones nacionalistas y tópicos musicales del panorama del momento. Sus editores fueron Gerónimo Baqueiro Foster y Daniel Castañeda, y como colaboradores figuraron Vicente T. Mendoza, Carlos Chávez, Eduardo Hernández Moncada, Jesús C. Romero, José Rolón, David Saloma y Luis Sandi; desafortunadamente alcanzó sólo a producir 13 números. Según información del propio doctor Romero, sus oficinas se localizaban en la calle de Moneda no. 10. Estrada, J. op. cit. p. 31, Romero, Jesús C., *Efemérides...*, op. cit., pp. 36-37 y 173.

⁴⁸ Zanolli, U. “El hombre que da sentido...”, op. cit.

⁴⁹ AGN, Fondo Carlos Chávez, caja 3, vol. IV, exp. 87.

Difusión del Nacionalismo y la modernidad

En este sentido y a partir de lo expuesto en el apartado anterior, es posible expresar que Chávez se preocupó por llevar tanto a la comunidad conservatoriana, como a los distintos sectores de la sociedad mexicana, no sólo obras del repertorio tradicional universal, sino también la producción musical de autores clásicos y preclásicos y aún de reciente factura, además de otras de carácter nacionalista, todas ellas desconocidas para México. Éstas, en particular, ocuparon un lugar preponderante en las secuencias de obras a presentar, por lo que permitían reflejar el desarrollo musical de México desde los remotos tiempos precolombinos —a través de la hipotética recreación del bagaje artístico prehispánico para los públicos contemporáneos, empleando para ello diferentes recursos artísticos y organológicos— hasta la época presente, materializando así lo bautizado por Jorge Alberto Manrique como la “cultura moderna del México posrevolucionario”.⁵⁰

Asimismo, en el plan de estudios se dispuso el siguiente artículo: “con el objeto de colaborar activamente en el desarrollo de las culturas artística y general, el Conservatorio organizará espectáculos de música, ópera y ballet, para que actúen ante los públicos del país”.⁵¹ Ellos quedarían a cargo de las cooperativas que para tales manifestaciones artísticas se habrían de organizar,⁵² con objeto de recuperar las inversiones realizadas, además de los conjuntos del Conservatorio que para tal efecto deberían constituirse (vocales, instrumentales y coreográficos).⁵³ Tales fueron el origen de los “Conciertos del Conservatorio” que, a cargo de maestros y alumnos, tuvieron una intensa actividad en estos años.

Por lo que respecta a los conjuntos antes citados que correspondió a Chávez fundar, en primer lugar debe hacerse mención de la Orquesta Sinfónica Mexicana instaurada en 1928, la cual, no obstante haber sido creada como una institución fuera del plantel educativo, permitió materializar la idea propuesta por el doctor Jesús C. Romero en el I Congreso Nacional de

⁵⁰ Manrique, Jorge Alberto, “Blas Galindo; una época de la cultura mexicana”, en *Humanidades*, México, UNAM, núm. 59, mayo 5 de 1993.

⁵¹ Art. 57 del *Plan de Estudios del CNM*, *op. cit.*

⁵² A la usanza de las prácticas vasconcelianas.

⁵³ Arts. 59 y 60 del *Ibidem*.

Música de 1926, relativa a divulgar en México obras musicales del extranjero y nacionales de estreno, así como apoyar a la presentación de concertistas mexicanos. Dicha agrupación, aunque cambió su nombre al año siguiente por el de Orquesta Sinfónica de México, mantuvo los mismos objetivos hasta 1947.

En segundo lugar, es imprescindible destacar que como consecuencia de esta labor creativa e impulsora del arte en todos los niveles, derivó también la fundación del Coro del Conservatorio Nacional de Música. Creado en el año de 1929, tuvo en Chávez y en Luis Sandi a sus primeros directores, contando en muy poco tiempo con un importante y variado repertorio.

Finalmente, la Orquesta Mexicana, que fue integrada mediante instrumentos indígenas o sus equivalentes contemporáneos,⁵⁴ en 1933; a ella dedicaron composiciones Chávez, Ayala, Sandi y Galindo, quienes emplearon por tal motivo, además de ritmos y temas de inspiración folclórica, instrumentos prehispánicos como flautas de variada factura, chirimías, teponaztli, diversos tambores, huehuetl, sonajas, raspadores, güiros, jícaras de agua y pezuñas de venado, entre otros.⁵⁵

Así cumplía Chávez con el compromiso personal que reconoció haber asumido al momento de ocupar la titularidad conservatoriana:

Cuando en 1928 se me ofreció la primera oportunidad de actuar en forma directiva en la educación musical de México, al nombrármese director del Conservatorio, me impuse muchas tareas y reformas: hacer de la práctica de la música una cosa viva (en México entonces la actividad de conciertos era casi inexistente); encauzar el talento creador de los jóvenes de manera de desarrollar su personalidad en lugar de aniquilarla; conocer toda la música viva -folclórica- del país, para lo que había que ponerse efectivamente en contacto con el país todo y conocerlo bien; ponerse al día en lo que musicalmente pasaba en el mundo, pues México lo ignoraba lamentablemente.⁵⁶

⁵⁴ García Morillo, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 79.

⁵⁶ Carlos Chávez, *cit. en Ibid.*, p. 83.

El ámbito conservatorio en los años treinta

La frase de Peter Garland acerca de que “la década de los treinta en México fue un punto alto en la música y las artes, un clímax gestado en la década de 1920”,⁵⁷ es totalmente cierta. En esos diez años el país vivió una especie de fiebre generadora de arte, e hizo de éste uno de los principales vehículos para poder plasmar y concretar el ser nacional. Realmente “surgía una nueva era social y musical”.⁵⁸

El panorama artístico y especialmente musical, era presa del sentir nacionalista, cuya influencia se manifestó principalmente al momento de impregnar el contenido temático, rítmico y organológico de la vasta producción musical desarrollada en aquellos años — como anteriormente se señaló —, pues independientemente de la elevada calidad académica de los maestros de instrumento o canto, fue en el área de la composición en donde ocurrieron las más destacadas manifestaciones intelectuales y artísticas conservatorianas, concomitantes todas ellas con las relevantes transformaciones sociales que tuvieron lugar en los primeros lustros del periodo posrevolucionario mexicano.

Las clases de Creación Musical

En el año de 1931, Chávez funda la cátedra de Creación Musical, con la idea de que se orientara a la creación de melodías a una voz, desde las más sencillas hasta las más complejas a partir de la escala de doce sonidos (dodecafónicas), es decir, procediendo de manera cronológica conforme a la evolución universal de la melodía. En aquellos años se inscribieron a ella cuatro alumnos que la historia de la música mexicana habría de registrar como el “Grupo de los Cuatro”: Daniel Ayala, José Pablo Moncayo y Salvador Contreras, todos ellos en 1931 y al año siguiente, Blas Galindo, quien tiempo después recordaría:

⁵⁷ Garland, Peter, *Silvestre Revueltas*, Tr. Carlos Sandoval, México, Alianza editorial, 1994, p. 29.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 29.

Desde el año de 1932, desde mi ingreso en la clase de creación musical que impartía el maestro Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional, y en la de armonía del maestro José Rolón, observé el proceso de formación de mis compañeros. Tiempo después, cuando mi preparación técnica y mi juicio crítico crecieron, seguí atentamente la manera de evolucionar de los compositores de la generación anterior a la mía. [Todos ellos producto de las aulas conservatorianas]. Entre otros: Silvestre Revueltas, Candelario Huízar, ayudante del maestro Chávez en la clase de creación, Luis Sandi y Eduardo Hernández Moncada.

Las clases de composición del Conservatorio estaban, en esa época, a cargo de los maestros Rolón, Tello, Barrios y Morales; y más tarde, a cargo también de Juan León Mariscal. La inscripción fue numerosa, pero, por desgracia, ninguno de los alumnos terminó su carrera. Poco a poco, las clases se fueron quedando desiertas. La razón de tal deserción se debió, sin duda, a un mal empleo de los métodos de enseñanza. Este mal empleo consistía en acentuar el dogmatismo académico, el cual imposibilitaba a pensar libremente desde el comienzo, y le impedía asimismo desarrollar sus facultades creadoras. Tal estado de cosas influyó desfavorablemente en el ánimo de los jóvenes aspirantes a compositor hasta el punto de inclinarles al estudio exclusivo de un instrumento. Lo cierto es que, desde 1935 a la fecha, solamente se han inscrito, en la clase de composición del Conservatorio, diez alumnos.⁵⁹

A todos ellos, como al mismo Silvestre Revueltas, Chávez les dio la oportunidad de presentar sus obras con la Orquesta Sinfónica de México.⁶⁰

Los interinatos de Revueltas y Ponce

Designado en febrero de 1933 Jefe del Departamento de Bellas Artes por orden del Presidente sustituto Abelardo L. Rodríguez —siendo Secretario de Educación el licenciado Narciso Bassols—, Carlos Chávez se ve en la necesidad de dejar por espacio de trece meses la dirección del plantel.

⁵⁹ Blas Galindo, “Compositores de mi generación”, en *Nuestra Música*, México, año III, núm. 10, 1948, pp. 73-74.

⁶⁰ Su pasión por la enseñanza de la composición le hizo continuar dando clases pero de carácter particular, y en los años sesenta, a refundar esta materia, pero con el carácter de taller.

En ese entonces, el joven Silvestre Revueltas —entre cuyos mejores amigos se encontraba el maestro conservatoriano de canto David Silva—⁶¹era un destacado profesor de violín y composición que desde 1929 había sido nombrado por Chávez director asistente de la Orquesta Sinfónica de México; alumno de las clases de composición que impartía éste, fue designado por Chávez director interino a partir del momento en que debió ocupar la referida Jefatura. Sin embargo, fueron sólo dos meses los que estuvo al frente de la institución (del 1 de marzo al 30 de abril de 1933), por lo que debió a su vez ser relevado en el interinato por otro conservatoriano, el pianista, musicólogo y compositor Manuel María Ponce, quien comandó la escuela hasta el 30 de abril de 1934.⁶²

Del periodo de Ponce destacaron algunos hechos; por ejemplo, en octubre de 1933, el entonces Subsecretario de la Secretaría de Educación Pública, Jesús Silva Herzog, informaba a Chávez, Jefe del Departamento de Bellas Artes, que una vez informado por éste sobre la existencia de dos archivos musicales en el Conservatorio Nacional de Música: uno inventariado como de su propiedad, y otro como perteneciente a la nación y que había sido prestado a la Orquesta Sinfónica de México con inventario propio, le indicaba que dictara las medidas conducentes a fin de que se fusionaran en uno sólo los dos archivos, “quedando como hasta ahora bajo el cuidado del propio Conservatorio”.⁶³ Así, la biblioteca de la institución se pudo enriquecer enormemente con tal incorporación.⁶⁴

⁶¹ David Silva (1887-1954), docente del Conservatorio Nacional de Música y de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, fue alumno de Roberto F. Marín, Giorgio Polacco y Giovanni Zenatello y compartió el escenario con Enrico Caruso. Entre sus alumnos destacaron los también conservatorianos Betty Fabila, Enrique Jasso y Alirio Campos, además de María Cristina Puga, Gloria Aguiar, Margarita Ortíz, Martha Arthenal, Manuel Bejarano, Gil Mondragón, Rodolfo Ibáñez, Salvador García, así como los actores Libertad Lamarque, Armando Calvo y Víctor Junco, entre otros *Cfr.* Base de Datos de Maestros.

⁶² El 16 de mayo de ese año, Ponce fue designado inspector de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes de la SEP, año en el cual fue inaugurada la cátedra de Folklore en la Facultad de Música a cargo del propio Ponce, quien además era profesor de Análisis en dicha escuela. Romero, Jesús C. *Efemérides...*, *op. dit.*, pp. 74 y 217.

⁶³ AHSEP, Catalogados, exp. 195.

⁶⁴ La biblioteca fue en estos años objeto de catalogación por el musicólogo Jesús Bal y Gay, y desde entonces a la fecha está considerada como uno de los principales reservorios musicológicos de América Latina. En ella por ejemplo, se llegaron a reunir colecciones notables

Por otro lado, en diciembre de 1933, el presidente Rodríguez emite un decreto por el que establece —con base en la Ley de Ingresos del Erario Federal vigente entonces— los derechos que habrían de causar la colegiatura y exámenes del Conservatorio, los cuales fueron estipulados de la siguiente forma:

I. Por colegiatura anual.....	\$ 30.00
En dos pagos:	
al momento de la inscripción.....	\$ 20.00
antes del 3er reconocimiento.....	\$ 10.00
II. Por exámenes extraordinarios, cada uno.....	\$ 3.00
III. Por exámenes a título de suficiencia, cada uno.....	\$ 15.00
IV. Por exámenes profesionales.....	\$ 30.00 ⁶⁵

Disponiendo además que sólo estarían eximidos del pago de colegiatura los alumnos que demostraran notoria pobreza y facultades extraordinarias para la música.

como la particular de Jesús Sánchez Garza, hoy resguardada por el Cenidim, en la cual se encontró el manuscrito de una cantata del compositor véneto Giacomo Facco, *Oh, qué brillar de aurora*. Parte relevante de la música de este compositor fue encontrada en el Archivo de las Vizcaínas por Gonzalo Obregón y a través del interés que por ella manifestó el doctor Luis Vargas y Vargas, permitió a Uberto Zanolli descubrir en dicho compositor a una especie de “eslabón perdido” de la historia musical, al ser su obra en tiempo correspondiente al estilo preclásico, pero mostrar adelantos que no sólo sobrepasan al clásico, sino que trascienden al romanticismo, y del que llevó a cabo la revisión, restauración y realización del bajo continuo de su serie de 12 Conciertos para violín intitulada *Pensieri Adriarmonici*. Cfr. Zanolli, Uberto. *Giacomo Facco...*, *op. cit.*

⁶⁵ *Diario Oficial de la Federación*, México, Martes 12 de diciembre de 1933.

2. El Conservatorio durante el régimen Cardenista (1934-1940)

Hoy... mi escuela se encarga de prepararnos para tomar la música del pueblo, someterla a las reglas musicales, adornarla convenientemente y llevarla a todas las esferas sociales del mundo, pues así como tiene techo para su albergue y medicinas para sus males, necesita de música para el espíritu... En todas las grandes ciudades, al igual que una Universidad, encontraremos una escuela como la mía; un Conservatorio de Música. La labor social de éste es efectiva e innegable, de ello dan prueba los triunfos de nuestros músicos, que estudiaron en ella y que son reconocidos aquí y en el extranjero como valores musicales... El placer estético que ella proporciona, fortalece y levanta moralmente al individuo, de donde resulta que, mientras nosotros más eduquemos musicalmente a nuestras masas obreras y campesinas, haremos mejores hombres y un México mejor.⁶⁶

Salvador Moreno

La función del Conservatorio: música para las masas

Al día siguiente de que Lázaro Cárdenas toma posesión como Presidente de la República, es decir, el 2 de diciembre de 1934, Carlos Chávez deja la dirección del Conservatorio y es sucedido por el maestro Estanislao Mejía, renombrado mentor de la cátedra de Solfeo, quien habría de estar al frente de la institución desde el 3 de diciembre de dicho año hasta el 28 de febrero de 1938.

Las diversas fuentes consultadas, destacan que a lo largo de ese lapso administrativo, políticas y litigios, especialmente de carácter sindical enturbiaron las relaciones académicas de la institución. Sin embargo, pese a tales inconvenientes, tuvieron lugar acontecimientos trascendentales, como la elaboración de un nuevo plan de estudios; el desarrollo de una importante actividad editorial y la promulgación del decreto presidencial relativo a la enseñanza del canto coral en las escuelas primarias del 21 de junio de 1937.

⁶⁶ Palabras del compositor Salvador Moreno Manzano, en ese entonces alumno de composición del plantel. *Cultura Musical*, Revista mensual patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música, México, no. 2, 1936, p. 16.

Mejía, quien acababa de terminar su periodo como director fundador de la Facultad de Música de la UNAM, tuvo durante su gestión varios logros. Por ejemplo, además de reforzar el desenvolvimiento de agrupaciones creadas por administraciones anteriores, como fue el caso de haber organizado una comisión que redactara el Reglamento del Coro del Conservatorio Nacional en la que tomaron parte Manuel M. Ponce, Jesús C. Romero, María Bonilla, Juan D. Tercero y David Silva, fundó la Orquesta de Cámara del Conservatorio en el año de 1935 y estableció en 1936, la Escuela Superior Nocturna de *Música* dentro del propio Conservatorio Nacional, cuyos directivos fueron Manuel López Tapia y Roberto Téllez Oropeza, hecho que posibilitó el acceso a la educación superior musical de sectores populares, según planteaba la misma esencia de la política educativa gubernamental de la época.⁶⁷

De igual manera, dentro de las actividades académicas que tuvo oportunidad de organizar, destacó especialmente la ceremonia que con motivo de trasladar a la Rotonda de los Hombres Ilustres en el Panteón Civil de Dolores, los restos —provenientes del puerto de Mazatlán— de la soprano Ángela Peralta, se efectuó el 17 de abril de 1937, y en la que participaron el Coro del Conservatorio Nacional a cargo de su director Juan D. Tercero, el organista Jesús Estrada, y como oradores, además del propio Mejía, el maestro Jesús C. Romero.⁶⁸

El Plan de Estudios de 1936

⁶⁷ Manuel López, al recordar su fundación, indica que en sus inicios dicha escuela se llamó Escuela Nocturna de Música para Trabajadores y Empleados, asimismo, figuraron en su planta docente Jesús Romero, Nabor Vázquez, Julio Jaramillo, Javier Meza, Félix Bustamante, Luz Vera Izquierdo, Aurora Chávez, Salvador Contreras, Salvador Ochoa, Alberto Montero y Agustín Montiel, entre otros. López, Manuel, “La Escuela Superior de Música”, en *Educación Artística*, año 1, núm. 0, mayo-junio de 1993, p. 12. Romero, J. *Efemérides...*, op. cit., p. 45 y 151. Zanolli Fabila, B.L., op. cit., pp. 71-73. De igual manera, en 1938, se fundaron Escuelas de Arte para trabajadores, en las que se impartían clases de música, artes plásticas y teatro.. Orta Velázquez, G. op. cit., p. 458.

⁶⁸ Romero, J. *Efemérides...*, op. cit., p. 177.

Hacia 1956, con motivo de un nuevo Congreso Nacional de Música, Baqueiro declaró:

Jamás un establecimiento de enseñanza artística ni científica ha sufrido más modificaciones (arbitrarias) en sus planes de estudio y reglamentos, así como en sus programas, que el Conservatorio Nacional de Música en los años transcurridos de 1934 a la fecha. Jamás ha habido igual desorden administrativo y docente.⁶⁹

Sin embargo, el recordar que en dicho lapso se realizaron tres planes de estudio, todos ellos con importantes aportes al desarrollo del quehacer educativo conservatorio, podría corregir el juicio contundente expresado por dicho maestro, ya que aun cuando en 1934 había concluido la “era Chávez” en el Conservatorio, el futuro de la institución continuaría marchando conforme a las nuevas prioridades de los tiempos por venir.

Por lo que respecta al plan de estudios que elaboró la comunidad académica en tiempos de Mejía, destacan las siguientes características:

En primer lugar, los objetivos que marcó para la institución fueron los siguientes:

- I. La enseñanza profesional de la música;
- II. La investigación histórica, científica y artística en materias musicales, especialmente de interés nacional y
- III. La difusión general de la música en las masas populares.⁷⁰

En él, como se puede advertir, hay poca variación con respecto al de su antecedente de 1933, sin embargo, en la tercera fracción es posible entrever la influencia de la política educativa gubernamental que, correspondiendo al momento del régimen cardenista, muestra por qué se introdujo un concepto hasta entonces nunca empleado en el ámbito conservatorio, es decir, el relativo a la difusión del arte a las “masas populares”, criterio acorde con la

⁶⁹ Baqueiro Foster, G., *cit.*, en Dulzín, S., *op. cit.*, p. 29.

⁷⁰ Artículo 1° del *Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música*, *cfr.* anexo correspondiente.

“política de masas”, eje rector del cardenismo.⁷¹ Dicho aspecto fue reforzado a través del criterio plasmado en el artículo 15 del ordenamiento, en el cual, se anunciaba que la escuela también expediría certificados a los ejecutantes y cantantes, previo cumplimiento de los requisitos estipulados para el efecto, pues se afirmaba que el Conservatorio era el

centro educacional que sirve de laboratorio de experimentación pedagógica para orientar con fines eminentemente populares, la implantación en la República, de la organización artístico musical en todos sus aspectos, así como para conectar la pedagogía musical con las necesidades del músico militante, de manera que éstos encuentren en el Plantel la manera fácil de perfeccionar su técnica instrumental.⁷²

Era notoria la tendencia del Conservatorio de propagar por toda la República la educación musical, advirtiéndose que sin ello, “las actividades culturales de nuestro tiempo, seguirán reducidas a alardes inconscientes que, con rubros ampulosos o seudónimos impunes, tratan de formar una casta con pretensiones de orientar, mucho más funesta que la anarquía musical reinante”.⁷³

Por tanto, el objeto de incluir clases como la de Prácticas de conjuntos corales, permitiría que los futuros maestros asistieran sistemáticamente a jardines de niños y escuelas primarias con objeto de contribuir a la educación integral de los escolares, por lo que el propio director Mejía declaraba: “Toda renovación debe partir de la educación de las escuelas”, pero para ello, debería dotarse al alumnado conservatoriano de un importante bagaje cultural con objeto de capacitarlo para tan delicada labor. Más aún, si se reconocía que cada tipo de enseñanza tiene un método especial, el infundir a todos un “espíritu de acción”, podría constituir la “base del progreso de un instituto como el Conservatorio que tiene enfrente un conjunto de pro-

⁷¹ La importancia de la educación artística fue expresado, por ejemplo, en el año de 1935 al momento de estructurarse las misiones culturales rurales, en las que participaba, además de un maestro de artes plásticas, otro de música. Sierra, Augusto Santiago, *Las Misiones Culturales (1923-73)*, México, SEP, pp. 13-26 (Sepsetentas, 113)

⁷² Art. 15 del *Plan de Estudios...*, *op. cit.* (1937)

⁷³ *Cultura Musical*, *op. cit.*, no. 1, noviembre de 1936.

blemas que pretende resolver, ya por medio de cursos de investigación... o ya por seminarios” o visitas a grupos escolares.⁷⁴

El objeto de la educación musical en los centros oficiales, es el de promover el crecimiento equilibrado de las masas populares para darles la mayor capacidad posible en su aspecto cultural, étnico y estético. Póngase al frente de las clases de música, maestros que señalen direcciones y abran los cauces por donde ha de correr la educación artística del pueblo, y se modificará el ambiente musical tan deprimido y del que a todo hora nos quejamos.⁷⁵

Ahora bien, por lo que respecta a las carreras musicales ofrecidas en la sede conservatoriana, el nuevo plan incluía un matiz particular, pues aun cuando en planes anteriores el formar maestros de música entre los egresados constituía un objetivo también contemplado, en el de 1936 se observaba un fuerte impulso en ese sentido. Con relación a las carreras, títulos, diplomas y certificados que la escuela podría otorgar a sus egresados, se señaló que “para la extensión de la cultura, la amplitud de la enseñanza de las carreras musicales y la urgencia de impartir cursos prácticos tendientes a formar nuevos grupos magisteriales en la categoría de profesores especialistas en Solfeo y Canto Coral”, las carreras serían las de Profesor de Música (con especialidad en Solfeo y Canto Coral), Pianista Acompañante, Profesor de Música ejecutante, Maestro en Música y Maestro en Composición Musical.

Es decir, básicamente las mismas que en el plan de 1933, pero con la particularidad de que el Profesor de Música y el Maestro en Música ahora se especializaban en el Solfeo y Canto Coral los primeros, y en el canto o algún instrumentos los segundos, además de que el Profesor Superior de Música, ahora sería llamado Profesor de Música “ejecutante”.

La formación de mentores especializados en solfeo y en canto coral, profesores de música ejecutantes y acompañantes, derivaba de la nueva concepción socializante de la cultura, el arte y la educación en particular, por lo que se pensaba que los egresados en dichas áreas habrían de estar al servicio de instituciones oficiales, según lo disponía el plan

⁷⁴ Mejía, E., en *Ibidem*, no. 2, pp. 18-19.

⁷⁵ Mejía, Estanislao, “Enseñanza de la música en los institutos sociales”, en *Cultura Musical*, *op. cit.*, no. 6, abril de 1937, p. 24.

Los alumnos titulados ...quedan autorizados oficialmente para ejercer como profesores de enseñanza musical en Escuelas Infantiles, Primarias, Superiores, Secundarias y Rurales de la República.⁷⁶

Por lo que respecta a los títulos profesionales, se estipulaba que correspondería a la Secretaría de Educación Pública extenderlos a todo egresado de las carreras de Profesor Ejecutante de Música, Maestro de Música y Maestro de Composición Musical.

Para ingresar al Conservatorio, como en el plan de 1933, se pedía acreditar la instrucción primaria superior para las carreras de Profesor de Música, Ejecutante y Acompañante, pero ahora, no sólo para la de Maestro en Música, sino también para la de Maestro en Composición, se pedía la instrucción secundaria,⁷⁷ al tiempo que se estipulaba más específicamente la edad para iniciar los estudios en las distintas carreras:

- hasta 15 años, para las carreras de piano o instrumentos de arco
- de 16 a 18 años en las mujeres y de 18 a 20 en los hombres, para canto
- y hasta 21, para el resto de las carreras, quedando la dirección facultada de acordar excepciones conforme al talento o preparación del aspirante lo justificaran.⁷⁸

Finalmente, las especificidades curriculares de las materias por carrera serían las siguientes:

- Como en los planes anteriores, habría un año de tronco común (Solfeo, Historia General, Lengua Nacional), y como en el anterior, se aplicarían un examen de admisión en el que se evaluarán las aptitudes generales de inteligencia, memoria, audición, imaginación, percepción lógica, entonación, reproducción cantada de un sonido, ritmo, capacidad somática para el canto o ejecución instrumental.
- Dejaban de cursarse, fuera del tronco común, las materias de Lengua Nacional, Historia General a Historia de la Cultura Mexicana.

⁷⁶ Art. 16 del *Plan de Estudios... op. cit.* (1937)

⁷⁷ Art. 17 del *ibídem.*

⁷⁸ Art. 18 del *Ibíd.*

- A la materia de Solfeo se sumaba el contenido de la de Teoría de la Música, quedando ahora ambas integradas en la que se intitulaba como Solfeo, Dictado Melódico y Polifónico (a determinado número de partes) y Teoría aplicada.
- Se reforzaba el conocimiento de las lenguas extranjeras, especialmente de Inglés y Francés, quedando fuera por tanto el propio español y el italiano.
- Los Profesores de música llevarían un curso especial de piano de cuatro años, y los especializados en canto de tres; correspondiendo a los especializados en instrumentos, estudiar tal instrumento los seis de la carrera.
- La carrera de Profesor de música especializado se reducía a cuatro años y, además de incluir como las demás carreras dos cursos de Armonía y Melodía, dos de Conjuntos Corales y dos de Análisis Musical, contemplaba en el tercer año la materia de Pedagogía Musical (para organizar grupos corales) y en el cuarto la de Práctica de la enseñanza de conjuntos corales (complemento de la anterior).
- El Profesor acompañante, presentaba una particularidad muy especial, esto es que, igualmente reducida la carrera en un año, la asignatura de Acompañamiento de piano del quinto año, presentaba la característica de ser aplicada “a los cantos folklóricos y canciones artísticas, a la música de ópera y a la música de diversos instrumentos”.
- El Profesor de música cantante incluiría en el quinto año la materia de Pedagogía Musical y la de Música de Cámara o Conjuntos de Ópera.
- El Profesor de música con especialidad en un instrumento, habría de cursar Contrapunto y Prácticas Orquestales, de Cámara o de Banda. El organista, específicamente, cursaría ahora las materias de Historia del Órgano, Estética Organística y Literatura Organística, además de las correspondientes tradicionalmente a su carrera.
- La carrera de Composición redujo un año su duración, presentando las siguientes características: el número de cursos de Composición se incrementó a nueve, contra seis del plan anterior, a partir de un esquema cronológico-evolutivo; la materia de Pedagogía se denominó Pedagogía Musical, e introdujo las materias de Invenciones a dos y tres partes, Transposición de partituras, Instrumentación para grandes conjuntos, Reducción de partituras de orquesta y Estética Musical, al tiempo que dejó de estipularse que para obtener el título debería el alumno trabajar dos años en las Academias de Investigación del plantel.

- El Maestro en Música (de Canto), debería cursar los cinco años del Profesor de Música en canto, más otros dos, en los que llevaría Canto, Contrapunto, Estética Musical, Alemán, Práctica de conjuntos de ópera y Plástica escénica, además de la materia Obras de concierto (con repertorio folclórico, nacional y extranjero).
- El Maestro en Música (de Instrumento), cursaría los seis años del Profesor de Música en instrumento. más otros dos en que llevaría el Instrumento, Canon y Fuga, Música de Cámara y Conjuntos Orquestales, Estética Musical, y Práctica de la Enseñanza.
- Se introducía al mismo tiempo, el Diploma de Concertista, para todo aquel que poseyera título de Profesor de Música y cursara dos años con las materias de Instrumento, Canon y Fuga, Conjuntos de Cámara y de Orquesta y Estética Musical, debiendo dar un recital público al final de la carrera.
- Finalmente, para el caso del Diploma de Director de Orquesta, era requisito tener un título del Conservatorio y hacer la práctica de dirección de Conjuntos Corales, Orquesta o Banda, a partir del sexto año de estudios de la carrera escogida.

De manera general, se mantenían los preceptos contemplados en el plan anterior sobre la acreditación de las distintas materias, constando los exámenes profesionales de tres pruebas: escrita, oral y práctica, además de ser obligados los profesores especializados en solfeo y canto coral y al pianista acompañante, a presentar la constancia de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, por la que se evidenciara haber cumplido con las prácticas reglamentarias en alguna escuela dependiente de la Secretaría.⁷⁹

Sin embargo, para cada una de ellas se advertían nuevas características, además de señalarse que deberían ser sustentados dentro del año escolar siguiente al de la terminación de la carrera.

a) Prueba escrita:

Elaboración de una tesis de tema libre a elección del sustentante pero vinculado con su carrera.

b) Prueba oral: sustentación de la tesis presentada, pero además:

⁷⁹ Art. 46 del *Ibid.*

1. Para los Profesores de Música especializados: exposición de los principios de la educación musical y organización de orfeones a distintas voces.
2. Para los Pianistas acompañantes: exposición técnica del acompañamiento individual o de conjuntos equivalentes a los del alumnado de escuelas primarias, secundarias, rurales y del Conservatorio.
3. Para los Profesores y Maestros de Música, así como Concertistas: análisis musical de las obras que hubieran de integrar la prueba práctica.
4. Para los Maestros de Composición: análisis de las obras que constituyeran también su prueba práctica.
5. Para los Directores de Orquesta: exposición del orden de la formación de programas y sus fundamentos artísticos.

c) Prueba práctica:

1. Para los Profesores de Música especializados: comprobación con alumnos de primarias, secundarias o rurales, sus conocimientos adquiridos con base en los sistemas corales del Conservatorio.
2. Para los Pianistas acompañantes: ejecución de música para ejercicios rítmicos de educación física y lectura a primera vista con ejercicios de transposición a intervalos cercanos descendentes o ascendentes.
3. Para los Profesores de Música y Maestros de Música: presentación de un recital público y demostración pedagógica de la enseñanza de su especialidad.
4. Para los Concertistas: presentación de tres recitales públicos, que podrían partir desde el sexto año de la carrera.
5. Para los Compositores: presentación de una obra mayor, perteneciente a alguna forma mayor musical: sinfonía, concierto, poema lírico, poema sinfónico o ballet.
6. Para los Directores de Orquesta: dirección de un concierto público con orquesta cuyo programa formará y ensayará el sustentante y en el cual figurará una obra elegida por el Jurado, cuyo estilo y carácter esté de acuerdo con el sustentante.⁸⁰

⁸⁰ Art. 45 del *Ibid.*

Labores de investigación

Por lo que respecta a las Academias que iniciara Chávez, éstas continuaron figurando en el plan de 1936, en el cual se estableció, además de las tareas propias de cada una —similares a las del 33—, un objetivo esencial según la modalidad. Contempladas de modo que tuvieran la finalidad de realizar “investigación histórica, científica y artística en materias de interés general”,⁸¹ las de Música Popular y Nuevas Modalidades Musicales, estarían formadas por los maestros de composición y alumnos del último año de dicha carrera; en tanto que la Historia y Bibliografía lo estarían por los catedráticos de historia, el jefe de la biblioteca y los alumnos del último año de alguna carrera que lo solicitara. Asimismo, se estipulaba que sus trabajos habrían de incorporarse a la actividad general del Conservatorio, siendo el propio director del plantel el Presidente de todas ellas.⁸²

Producto del interés por la investigación, fue la publicación en los años de 1936-1937 de la revista *Cultura Musical*, boletín oficial del plantel conservatorio que tuvo como director a Manuel María Ponce, como jefe de redacción a Jesús C. Romero y como administrador a Jesús Sánchez M., y en el cuerpo de redactores, al total del personal conservatorio, en ese entonces integrado por 63 profesores entre los que destacaron Estanislao Mejía, Daniel Ayala, Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza y Gabriel Saldivar. Dicha revista presentó la particularidad e innovación de que tuvo un alcance internacional, ya que colaboradores suyos fueron también:

Toño Salazar de Argentina; Héctor Villa-Lobos de Brasil; Eduardo Sánchez de Fuentes y Alejandro Caturra de Cuba; Enrique Soro y Humberto Allende de Chile; Andrés Segovia, Manuel De Falla, Eduardo L. Chávarri y Joaquín Turina de España; Marc Pinchrle y Gustavo Samazeuilh de Francia; Vincenzo di Donato de Italia; Luis A. Delgadillo de Nicaragua; Teodoro Balcárcel del Perú, y Eduardo Fabini del Uruguay.⁸³

⁸¹ Art. 55 del *Ibíd.*

⁸² Arts. 56 a 59 del *Ibíd.*

⁸³ Debe destacarse que también hubo inclusiones de artículos del compositor hispano Felipe Pedrell. *Cultura Musical. op. cit.*, 1936-1937.

Desafortunadamente y como ocurre en la mayoría de los casos, sólo pudo publicarse una docena de números de la revista citada.

Mecanismos de difusión

Por primera vez en un plan de estudios del Conservatorio, fue incluido explícitamente un capítulo de “difusión”. Con base en ello, el Conservatorio organizó conciertos sinfónicos y representaciones de ópera y ballet para ofrecerlos a distintos públicos. Al mismo tiempo, presentó grupos musicales dentro de Radio Educación, la radiodifusora de la Secretaría y en audiciones de Escuelas para Trabajadores.

De esa manera, se formaron conjuntos coreográficos y cooperativas de música, ópera y ballet por parte de la Dirección del plantel, para actuar en las diferentes clases de conciertos que se instituyeron al respecto para determinar el tipo de evento en el que tomaban parte: conciertos escolares, privados y públicos. Los primeros, realizados dentro de la propia clase; los privados en el salón de actos del plantel, y los públicos, con objeto de impulsar al joven que pronto egresaría, a presentarse en público. Al mismo tiempo, tendrían obligación de participar en tales presentaciones no sólo los alumnos de manera individual, sino también los conjuntos corales de Solfeo y los de las clases de música de cámara, conjuntos de orquesta y banda.

La Orquesta de Alumnos quedó integrada por quienes mínimamente deberían estar cursando el cuarto año de la carrera, siendo su finalidad, colaborar con la obra educativa y de difusión de la cultura musical que el plantel emprendiera, además de servir para la práctica de los alumnos de composición, de conjuntos de ópera, instrumentistas aventajados en conciertos, y para los alumnos inscritos en Dirección de Orquesta.⁸⁴

Asimismo, se organizaron series de conferencias relativas a cuestiones de cultura general o de especialización sobre tópicos de las diversas materias. Así, fueron primordialmente obligatorias las conferencias de Historia, Acústica, Pedagogía e Idiomas, en las cuales los alumnos estaban obligados a exponer trabajos originales sobre educación musical, y en particular los de

⁸⁴ Art. 85 del *Plan de Estudios...*, *op. cit.*

Historia, Estética, Acústica y Pedagogía a escribir las notas explicativas de los programas de las audiciones.

Lineamientos sobre el personal

Gracias a las labores realizadas por los colaboradores de Mejía, se pudieron también especificar las distintas funciones que habrían de tener los variados componentes fundamentales del Plantel: el Consejo de Profesores —que estaría encargado primordialmente de estudiar, discutir, aplicar y modificar el plan y programas de estudio y reglamentos de la institución, así como de emitir las sanciones pertinentes por cualquier violación—; el Director; las Juntas Especiales de Asignatura; los catedráticos; el alumnado y el personal administrativo (integrado por el secretario, empleados, bibliotecario, el conservador de instrumentos y afinador).

Al Consejo lo formarían un catedrático y un alumno, representantes de cada una de las siguientes materias: Solfeo y Canto Coral, Composición, Canto, Piano, Instrumentos de Cuerda, Instrumentos de Aliento, madera y metal, así como otros cuatro representantes, dos catedráticos y dos alumnos, de las materias académicas.

Al mismo tiempo, las clases de Solfeo y Canto Coral, Canto, Instrumento de Teclado, Instrumentos de Cuerda, Instrumentos de Aliento (madera y metal), Composición, Materias científico-filosóficas e Idiomas, habrían de contar, cada una de ellas, con su respectiva Junta Especial que, formada por los profesores que las impartían y alumnos inscritos en ellas, podría sesionar por separado y reunirse bajo la presidencia del director del plantel o del catedrático consejero de la asignatura. La Junta tenía, entre sus atribuciones, la de enviar al Consejo o a la Dirección del Plantel proyectos educativos, artísticos y técnicos sobre distintos tópicos musicales o técnicos, o del propio plan, así como de los programas de estudio y los correspondientes reglamentos.

Por su parte, para ser catedrático debería obtenerse un título correspondiente a la asignatura a desempeñar, conferido por el Conservatorio o por la Universidad Nacional, teniendo preferencia para ocupar las plazas vacantes o nuevas, los titulados en cualquiera de tales instituciones.

Por último, el secretario del plantel debería realizar las inscripciones, organizar los exámenes y audiciones; conformar el directorio de alumnos y

personal docente-administrativo; elaborar horarios de clase e inventarios; autorizar préstamos de instrumentos y obras, además de vigilar el buen funcionamiento del plantel.⁸⁵

El decreto presidencial de 1937

Como se ha podido destacar, la década de los años treinta significó para la música, y en particular para el Conservatorio, además del momento de mayor auge nacionalista en el ámbito de la creación artística, un parteaguas en el concepto que sobre educación musical se tenía. Indudablemente, las influencias de la política cardenista contribuyeron en gran medida a ello, pues justamente concepciones populistas propias de dicho régimen, se plasmaron en todas las medidas y planteamientos emanados del contexto conservatorio.

El apoyo hasta entonces nunca igualado que se brindó para elevar la calidad de la educación musical en las escuelas — desde los niveles de preescolar hasta los de secundaria y normal —, permitió formar generaciones de mexicanos que pudieron realmente tener acceso a una mejor formación integral, anteriormente privilegio exclusivo de ciertos sectores de la población.

Para el éxito de tales acciones fue determinante el apoyo que ofreció Luis Sandi en su calidad de Jefe de la Sección de Música, a quien había nombrado Chávez al momento de ocupar éste la Jefatura de Bellas Artes en 1933. Poco a poco, las generaciones de mexicanos se formaron bajo los nuevos criterios de las autoridades artísticas, que preferían encauzar a los alumnos en el aprendizaje de las obras escritas por los mejores compositores del conjunto de profesores con los que se contaba entonces, como Eduardo Hernández Moncada además del propio Sandi, que en la simple entonación de cantos escolares. Desafortunadamente, a finales de los años cincuenta el proyecto quedó en el abandono.⁸⁶

⁸⁵ Arts. 88 al 120 del *ibidem*.

⁸⁶ En el primer ciclo de primaria se estudiaban cantos elaborados por tales compositores contemporáneos; en el segundo, cantos folclóricos de todos el mundo, y en el tercero, cantos de los mejores compositores de la cultura occidental, correspondiendo a la educación secundaria, el estudiar de manera panorámica el desarrollo musical universal. Sandi, Luis, “Chávez y la Música”, en *Homenaje Nacional a Carlos Chávez*, México, INBA, 1979, pp. 85-86.

Reforzó tales acciones de manera decisiva, el trascendental decreto para la cultura mexicana que emitió el Presidente Lázaro Cárdenas el 21 de junio de 1933, publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 16 de julio, por medio del cual quedó incorporada la enseñanza del canto coral en la educación y establecida la propuesta de reglamentar la expedición de títulos profesionales para el personal docente requerido, a modo de evitar las prácticas anárquicas de las academias particulares.⁸⁷ Era evidente, como se habrá podido observar, que la práctica de titular a los egresados conservatorianos provenía de tiempo atrás, sin embargo, la novedad que contenía este decreto era el hecho de que se le daba a los títulos conservatorianos plena validez y reconocimiento oficiales a todo lo largo y ancho de la Nación Mexicana.⁸⁸

⁸⁷ Independientemente de las academias particulares que incipientemente se formaron en el siglo pasado, en el presente siglo destacaron las de Pedro Luis Ogazón; la de Carlos del Castillo; Luis Moctezuma; José F. Vázquez; el Instituto Musical “Manuel Barajas”; la de Antonio Gómezanda; de Salvador Ordóñez Ochoa y la de Francisco Agea, que, como se observa, fueron en su mayoría de pianistas. Orta Velázquez, *G. op. cit.*, p. 456.

⁸⁸ “Decreto que declara obligatoria y gratuita la enseñanza de la música por medio del canto coral, en todas las Escuelas de la República.”

Lázaro Cárdenas, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, a sus habitantes, sabed: Que en el ejercicio que me confiere la fracción I del artículo 89 de la Constitución Federal, y

Considerando:

1. Que en los Estados más adelantados, el control de la educación musical lo ejerce el Poder Público, para impartirla como integración de cultura general;
2. Que la educación musical en los Jardines de niños, Escuelas Primarias, Secundarias y Normales, debe fijar sus tendencias educativas para obtener un desarrollo integral y armónico con el fin de cumplir efectivamente su misión social característica, ya que hasta nuestros días la enseñanza de las artes no satisface la necesidad estética, capaz de fomentar la sensibilidad artística del pueblo;
3. Que la educación del sentimiento popular debe ponerse al alcance de todas las clases sociales, esencialmente en los niños, con el fin de unirlos estrechamente en sus necesidades y aspiraciones comunes e igualitarias, de acuerdo con los signos de una cultura musical fundada en nuestros cantos populares, para dar forma a la intuición artística de las masas.
4. Que la educación artística ha sido hasta la fecha deficiente, con resultados negativos para el progreso y desenvolvimiento cultural del pueblo mexicano;

En ese sentido, el Ejecutivo fundamentó el decreto declarando que la educación musical debía ser controlada por el Poder Público en aras de establecer un cultura general; a su vez, había de contribuir a formar integralmente a los futuros ciudadanos, quienes estarían así posibilitados para compartir una misma tradición cultural popular; labor educativa que en

5. Que la organización de Escuelas Oficiales de música que impulsen los esfuerzos que el Estado y las entidades federativas realizan en favor de La educación pública en México a través..., op. cit. por medio de la preparación de un profesorado de enseñanza musical idoneo para la educación infantil, primaria, secundaria y normal, es problema de primordial resolución para obtener las finalidades trascendentes que se persiguen;
6. Obedeciendo a los lineamientos que el Gobierno de la Revolución se ha trazado, y con el fin de intensificar las actividades educacionales, he tenido a bien expedir el siguiente

Decreto:

Artículo 1o. La enseñanza de la música por medio del canto coral es obligatoria y gratuita como parte integrante de la educación infantil, primaria, secundaria y normal, que imparten la Federación, los Estados o los Municipios.

Artículo 2o. La educación musical impartida por Academias, Institutos o Planteles particulares, queda sujeta a la inspección, vigilancia y registro de títulos indispensables para poder ser impartida, en los términos establecidos por el Reglamento que al efecto expida la Secretaría de Educación Pública.

Artículo 3o. Los títulos profesionales necesarios para la docencia en la enseñanza coral de la música infantil, primaria, secundaria, normal, técnica y profesional, que se expidan en el Conservatorio Nacional de Música y escuelas especialmente autorizadas o incorporadas, de acuerdo con los términos del reglamento respectivo que expedirá la misma Secretaría de Educación, tendrán validez y plena eficacia en toda la República.

En cumplimiento de lo dispuesto en la fracción I del artículo 89 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, y para su publicación y observancia, promulgó el presente decreto en la residencia del Poder Ejecutivo Federal, en la Ciudad de México, Distrito Federal a los veintinueve días del mes de junio de mil novecientos treinta y siete.

Lázaro Cárdenas.- Rúbrica.- El Secretario de Estado y del Despacho de Educación Pública, G. Vázquez Vela.- Rúbrica.- Al C. Lic. Silvestre Guerrero Secretario de Gobernación.- Presente. *Diario Oficial de la Federación*, 16 de julio de 1937.

todo momento tendría que estar a cargo del personal idóneo especializado para dicha tarea, lo que finalmente redundaría en “dar forma a la intuición artística de las masas”.⁸⁹

Consecuencia de ello, fue la declaración de obligatoriedad y gratuidad de la enseñanza musical por medio del canto coral, “como parte integrante de la educación infantil, primaria, secundaria y normal, que imparte la Federación, los Estados o los municipios”,⁹⁰ en tanto que la educación brindada por academias, institutos o planteles particulares, quedaría sujeta a la inspección, vigilancia y registro de títulos indispensables para poder gozar de reconocimiento oficial.

Por su parte, conforme a lo estipulado en el decreto, los títulos profesionales para la docencia de la enseñanza coral “de la música infantil, primaria, secundaria, normal, técnica y profesional, que se expidan en el Conservatorio Nacional de Música y escuelas especialmente autorizadas o incorporadas, de acuerdo con los términos del reglamento respectivo que expedirá la misma Secretaría de Educación, tendrán validez y plena eficacia en toda la República”.⁹¹

Jose Rolón, Nuevo Director

El maestro José Rolón⁹² se hizo cargo de la titularidad de la Dirección del Conservatorio en el lapso comprendido entre el 1 de marzo de 1938 y el 5 de noviembre siguiente, caracterizándose su gestión por haber sido “breve y conflictiva”.⁹³ En este último sentido, es menester considerar que la causa de ello derivó principalmente de las notorias diferencias que Rolón tuvo con la recién organizada delegación sindical del Conservatorio, las cuales

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Rolón ingresó en 1930 al Conservatorio como maestro de composición, Fuga y Armonía, *Cfr.* Base de datos de los Maestros; al poco tiempo fue nombrado Jefe de la Sección de Música (1931-1932) y Director de la Orquesta de Alumnos del Conservatorio.

⁹³ Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, vol.1, México, Cenedim, 1993, p. 97.

agravaron a la de por sí compleja labor directiva, que debía mediar con los distintos grupos y sus correspondientes intereses.

A este respecto, el propio Rolón al momento de presentar su renuncia, hizo alusión a la existencia de intereses encontrados entre la Secretaría de Educación, el profesorado y los alumnos, es decir, entre los sectores docente, artístico y administrativo, aclarando que el problema había derivado principalmente del grupo de “diez o doce individuos, unos, aficionados en la más simple expresión del vocablo, y otros, alumnos fracasados”⁹⁴ que se habían encumbrado a partir de los años 1935-1936, lo que permite suponer hacía referencia a los académicos y administrativos vinculados con Mejía, su antecesor, en quienes privaban las ambiciones políticas, según él mismo advertía.

Por tal motivo, al intentar reencauzar al Conservatorio por la senda del “efectivo progreso artístico y pedagógico y de la disciplina”, sólo pudo generar más rencores de parte de dicho grupo y más acciones políticas en su contra, por lo que sus opositores se apoderaron de la hegemonía sindical.

Los asuntos que en aquellos meses le afectaron fueron, principalmente:

Primero. Le acusaban de haber empleado procedimientos “‘subterráneos’ para cesar a algunos de sus compañeros”, en particular del profesor Pedro Valdés Fraga, maestro de violín y viola, quien no había concluido los estudios y por tanto dejaba su calidad que desear, no obstante lo cual, había pedido al sindicato su reinstalación.

Segundo. Le acusaban de haber intentado cesar a los maestros María García Genda -Piano-, Luis Guzmán -Solfeo e instrumentos de arco y Julio Jaramillo -Canto Coral-, cuando en realidad, estando comisionados por la Sección de Música a cargo de Luis Sandi, él mismo les había pedido reintegrarse allá, lo que había podido impedir Rolón para no lesionar a sus respectivos discípulos.

Tercero. Otro asunto pendiente era el del profesor León Mariscal -maestro de Composición y Armonía- por haber aceptado éste la medalla dada por las autoridades eclesiásticas en su calidad de autor de un himno guadalupano.

Cuarto. Con relación a la profesora Sonia Verbitzky -maestra y acompañante de canto-, declaraba no haber sido nunca su intención separarla

⁹⁴ *Ibidem*, p. 98.

del Conservatorio, pese a los informes recibidos por una de sus alumnas que declaraba haber tenido un incidente desafortunado con ella, aunque dicho asunto había llegado hasta el Secretario de Educación.

Quinto. Finalmente, el no haber cumplido su ofrecimiento de dejar la dirección.⁹⁵

Conjunto de incidencias al que podrían sumarse los casos de Adalberto García de Mendoza, del profesor Mario del Bosque y del empleado José E. Guerrero, por los que fue acusado de extralimitaciones administrativas, máxime que al haber sido separada en dicho año la Escuela Superior Nocturna de Música del Conservatorio, los maestros que laboraban en ella dejaron de pertenecer a la administración conservatoriana, de modo que sobre ellos no se podía ejercer acción alguna. Poco le valió a Rolón haber convocado a los conservatorianos a luchar por el “mejoramiento material y espiritual del plantel”, exhortándoles: “No permitamos que una pandilla de audaces, seudosocialistas, venga a estropear, digo mal, a convertir en escombros el sólido monumento levantado por aquellos espíritus superiores que dieron su preciosa existencia a la juventud estudiosa, los Morales, los Meneses, los Castro, los Campa, y tantos otros. Enorme responsabilidad entraña para nosotros el esclarecido recuerdo de aquellos paladines del desinterés del orden y del respeto.”⁹⁶

En noviembre de 1938, a raíz de los acontecimientos y del clima de inestabilidad, maestros y alumnos eligen para ocupar el puesto de director a Rafael J. Tello, sin embargo, el nombramiento no es confirmado,⁹⁷ y en cambio asume la titularidad precisamente el maestro Adalberto García de Mendoza, quien estaría al frente de la escuela del 16 de diciembre de 1938 al 15 de diciembre de 1941.

⁹⁵ *Ibíd.*, pp. 99-100.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 107.

⁹⁷ Romero, Jesús C., “Rafael J. Tello”, *op. cit.*, p. 36.

3. La Nacionalización de la Cultura Mexicana (1938-1948)

La Propuesta académica de García de Mendoza

A partir de que toma posesión como nuevo director de la máxima institución educativa musical en México el maestro Adalberto García de Mendoza, da comienzo una época de importantes esfuerzos académicos tendientes a elaborar un plan de estudios con sus correspondientes programas y reglamentos, por medio del cual se pudiera optimizar la enseñanza conservatoriana; estos trabajos, se caracterizaron por mantener la perspectiva populista iniciada por la administración de Chávez y continuada por la de Mejía, según se podía advertir en el último rubro del objeto que se consideró debía tener el Conservatorio: la difusión general de la música en las masas populares. En esta forma, se planteaba llevar a cabo la transformación de los métodos de enseñanza, de modo que éstos se ajustaran a “los principios de la dialéctica con finalidad colectivista, señalando preferentemente las bases de una psicología de masas”.⁹⁸

Sustento de dicha postura era considerar que el Conservatorio se había separado de las actividades sociales del país, y por tal motivo, no teniendo aparentemente trascendencia alguna para la cultura, no había sido merecedor de más recursos por parte del Estado. Así, recordaba que para “realizar la liberación de las masas populares”, era necesario reconocer que a toda “modificación infraestructural económica, corresponde otra en el campo de la cultura”.⁹⁹

A partir de lo anterior, las tareas de renovación implementadas hacían renacer la tendencia del plan de 1929 respecto a que en el Conservatorio se enseñara música, danza y teatro, al considerar que eran fundamentos indispensables para la integración cultural de los pueblos. De esta manera, se estructuró el respectivo proyecto académico en torno a la posibilidad de que en el Conservatorio, al parejo de la enseñanza de las especialidades musicales, se impartieran las modalidades dancísticas y teatrales, incorporando para ello a esta institución la Escuela de Danza y creando la Escuela de Teatro como dependientes.

⁹⁸ *Primeros Anales del Conservatorio Nacional de Música*, formulados y redactados por los profesores y el Director Dr. Adalberto García de Mendoza, tomo I, México, Ediciones “Amigos del Conservatorio”, 1941, p. 10.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 9.

Nuevas dimensiones de la función social conservatoriana

Correspondió al grupo que formuló este proyecto de plan, el mérito de haber considerado que el Conservatorio debía representar un papel rector en el contexto de la realidad cultural mexicana; convicción que plasmaron en los siguientes planteamientos:

El Conservatorio Nacional de Música, debe tener una actitud fuerte y vigorosa en todo el país en lo que respecta a la enseñanza de la música, danza y teatro. Esta acción se logra sólo modificando la estructura pedagógica y estableciendo nuevas carreras que, sin ser tan completas como las de concertistas, sin embargo, vengan a satisfacer las exigencias primarias de la educación musical de nuestro pueblo.¹⁰⁰

De ello emanaba por tanto, con la calidad de constituirse en objetivo institucional, el considerar que la enseñanza profesional de las artes antes enunciadas no sólo debía enfocarse a la formación de virtuosos, sino también involucrarse en el campo de la pedagogía musical. En este marco, para que el Conservatorio pudiera realizar dichas acciones y ampliar su ámbito de influencia social, se formularon entre otras, las siguientes propuestas:

Primera. Fundar Escuelas Selectivas de Música en el Distrito Federal, por medio de las cuales se fomentara la educación musical a un mayor número de sectores poblacionales, al tiempo que se depurara la calidad de los alumnos por ingresar a las aulas conservatorianas, por lo que además de apoyar la enseñanza en las clases pobres, se dotaría al Conservatorio de artistas que suficientemente educados, pudieran desempeñar más tarde “una labor beneficiosa para la enseñanza y el arte musical en nuestro país.”¹⁰¹

Segunda. Establecer Institutos de Música en los Estados de la república dependientes técnica y pedagógicamente del Conservatorio con objeto de “favorecer la difusión de la música con la creación de artistas y profesores en las diversas regiones del país”, cuya unificación de actividades, permitiría validar los estudios artísticos realizados en dichas instituciones y

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

los certificados expedidos por ellas, estableciendo así una “organización nacional de la enseñanza de la música”.¹⁰²

Tercera. Promover que los egresados pudieran hacer una labor seria en el campo artístico y conseguir una posición económica digna de su profesión, para lo cual la Dirección del plantel gestionaría ante la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes, Secretarías de la Defensa Nacional, Asistencia Pública y Agricultura; Departamentos Central, de Asuntos Indígenas y Delegaciones Sindicales, y toda otra institución con actividades del orden técnico musical, la posibilidad de su ingreso a laborar en tales dependencias.

Cuarta. Impulsar la formación de profesores de enseñanza elemental de música, danza y teatro, para satisfacer las necesidades de tales especialistas, a modo de dotar de profesores preparados a las escuelas primarias, secundarias y preparatorias, oficiales o particulares, y especialmente a las comunidades agrarias, sindicatos y ejército.

Quinta. Difundir a las masas populares la música en general y los avances de la investigación sobre las manifestaciones artísticas nacionales, por medio de conciertos, conferencias y cátedras, empleando para ello los mismos medios “modernos de divulgación” como la radio y el disco, para lo cual se grabarían las actividades más sobresalientes de alumnos y maestros, así como de obras inéditas, de crítica y didáctica, con objeto de integrar una discoteca especializada, complementaria del “Museo de instrumentos” que se pudiera formar.

Sexta. Determinar las funciones, distintas de las del Consejo de Profesores y Alumnos, que habría de tener la Delegación sindical -organismo de reciente creación- en el ámbito conservatorio, de la cual se afirmaba “desempeña una de las labores de mayor interés colectivo y de afirmación gremial tan necesaria entre los músicos y trabajadores de la enseñanza”.¹⁰³

¹⁰² Se proponían, con base en la similitud “estético-musical de cada región”, la fundación de ocho institutos con organización similar a la Conservatoriana en las ciudades de Mérida, Oaxaca, Culiacán, Monterrey, Zacatecas, Morelia, Guadalajara y Querétaro. *Ibid.*, p. 12 y 15.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 19.

Estructura del Proyecto Académico de 1938

ESTUDIOS DE MÚSICA

Una de las mayores innovaciones que presentó dicho proyecto, fue la división tripartita de cursos conservatorianos: prevocacionales, selectivos y profesionales.

De tal manera, fue sustituido el año que servía como tronco común a los estudios artísticos conservatorianos, vigente desde el plan de 1929, por un bloque de tres años llamado Sección de Estudios Prevocacionales, en el cual serían admitidos alumnos pequeños en los que se fomentara la incipiente dedicación al estudio profesional de la música, cuya edad quedaría comprendida entre los 7 y 13 años de edad. Las materias que ellos deberían cursar serían:

- Iniciación musical y educación auditiva, 3 años
- Canto Coral, 3 años
- Gimnasia Rítmica, 3 años
- Historia de la Música, 3 años
- Historia del Arte, 3 años
- Improvisación musical, 2 años
- Instrumento (Piano, Violín, Chelo, Flauta, Saxofón, Trompeta, Clarinete)¹⁰⁴

Posteriormente, daban inicio los cursos selectivos, desarrollados también en tres años, cuyas respectivas materias eran:

- Teoría, Solfeo y Dictado Musical, 3 años
- Idioma (Inglés, Francés, Alemán o Italiano), 3 años
- Canto Coral, 3 años
- Lengua Nacional, 2 años
- Historia Universal, 2 años
- Historia de las artes plásticas, 1 año
- Instrumento o Canto, 2 años
- Acústica, curso elemental

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 24.

Psicología con prácticas de laboratorio, 1 año

Armonía, 1 año.

Se ingresaría más tarde a los cursos profesionales, que en el caso de la música permitían optar por alguna de las siguientes carreras:

Profesor de enseñanza elemental de la Música	1 año
Profesor de Música (especializado en la enseñanza del canto coral y solfeo)	2 años
Pianista acompañante	3 años
Profesor de Música Cantante	3 años
Profesor de Música especializado en la ejecución de piano, guitarra, instrumentos de orquesta o banda de música	4 años
Profesor de Música organista	5 años
Maestro de Composición	7 años

Finalmente, una vez obtenido algún título de Profesor de Música, se podrían cursar los estudios correspondientes a las especializaciones de:

Maestro de Música (cantante)	2 años
Maestro Especializado en la Enseñanza de la Materia.	3 años

Con relación a las nuevas asignaturas a llevar de acuerdo a las distintas carreras, destacaron: Prácticas Pedagógicas y Metodología musicales, que deberían cursar los profesores de enseñanza elemental, profesores de música en general y compositores, para aplicar en grupos de obreros, escuelas o comunidades los conocimientos adquiridos; Introducción al pensamiento filosófico, Estética y Crítica musical, los profesores de música y pianistas acompañantes; Declamación Lírica, Fisiología e Higiene de la voz, y Pedagogía Musical, los profesores de música cantantes; Literatura Universal, Pedagogía Musical y Prácticas de Música de Cámara y Orquestal, los profesores de música instrumentistas y compositores; Producción de obras folklóricas —quienes así lo desearan— y Prácticas de Dirección de Orquesta, los compositores.

Finalmente, los maestros de música llevarían, en el caso de los cantantes, las materias de Canto, Historia de la Música, Prácticas de Conjuntos de

Ópera, Literatura Universal y Técnica escénica; y en el de los especializados en la enseñanza de la materia, Instrumento, Canon y Fuga, Música de Cámara o de Orquesta.

ESTUDIOS DE DANZA Y DE TEATRO

Para ambas especialidades, los cursos se dividían en tres niveles: infantil, prevocacional y profesional.¹⁰⁵ El infantil y el prevocacional constarían, cada uno, de tres años; ahora bien, en el caso de Danza, se podrían cursar posteriormente las siguientes especializaciones en el nivel profesional:¹⁰⁶

Profesor de Danza (especializado en bailes regionales mexicanos)	3 años
Profesor de Danza (especializado en baile español)	3 años
Profesor de Danza (especializado en baile clásico)	3 años

En tanto que Teatro¹⁰⁷ contemplaba estas especializaciones:

Profesor de Arte Teatral (hablado)	3 años
Profesor de Música, Cantante, especializado en ópera	2 años

¹⁰⁵ Los cursos selectivos de danza constarían de las siguientes materias: Lengua Nacional, 2 años; Teoría, Solfeo y Dictado, 3 años; Idioma (Inglés, Francés, Alemán, Italiano o Ruso), 3 años; Técnica de la Danza, 3 años; Historia Universal, 2 años; Historia de las artes plásticas, Historia de la danza; Baile Regional mexicano, Psicología. Por su parte, los de teatro fueron. Lengua Nacional, 2 años; Historia Universal, 2 años; Idioma (Inglés, Francés, Alemán o Italiano), 3 años; Fonética, 1 año; Declamación Lírica, 2 años, Historia del Teatro (tragedia griega), 1 año; Literatura General, 1 año; Literatura española, 1 año; Prácticas teatrales. *Ibid.*, pp. 38-44.

¹⁰⁶ Las materias del nivel profesional para danza, dependían de la especialidad cursada *Cfr.* Planes respectivos en el anexo de planes de estudio.

¹⁰⁷ Las materias del nivel profesional para teatro eran:

Primer año: Historia del Arte; Teatro Español; Psicología general y especialmente teológica; Declamación y Prácticas.

Segundo año: Teatro contemporáneo; Declamación; Estética teatral; Procedimientos escenográficos y Prácticas.

Tercer año: Teatro español de los Siglos de Oro; Teatro de Shakespeare, Schiller y Molière; Teatro Moderno; Teatro Revolucionario y Prácticas. *Cfr.* Anexo de Planes de Estudios.

Cabe destacar, que del proyecto señalado, que no fue aprobado, sólo pudieron fomentarse algunas acciones, entre las cuales sobresalen, la relativa al ingreso del Conservatorio de escolares de corta edad a partir de la creación de la Sección Prevocacional.

Para ilustrar lo anterior, resulta importante asentar los nombres de quienes conformaron la planta docente prevocacional del conservatorio musical, así como los de algunos destacados mentores que impartieron clase en las secciones selectiva y profesional al iniciar la década de los años cuarenta:

Sección Prevocacional.- Jesús Torres, María de la Luz Juárez, Armando Montiel Olvera, Carlos Ángeles, Delio Solís, María de Jesús Avila, Horacio Ávila, Guadalupe Vergara, Manuel Jara y Ana María Romero, entre otros.

Secciones Selectiva y Profesional.- Mercedes Jaime, Pedro Michaca, Roberto Téllez Oropeza e Ignacio Montiel y López (solfeo); Jesús D. Tercero y Fernando Burgos (canto coral); Luz Meneses, María Teresa Elorduy, Manuel Barajas y Esperanza Cruz (piano); José Rocabruna, Cruz Garnica, Luis G. Saloma y Francisco Contreras (Cuerdas); Agustín Oropeza (flauta); David Silva, María Bonilla y Consuelo Escobar de Castro (canto); Manuel María Ponce, Jesús Carlos Romero, Ernesto Enríquez, Daniel Castañeda, Adalberto García de Mendoza y Ermilo Pérez Abreu (materias académicas); María e Ida Appendini, Juvencio López Vázquez y Clotilde Quirarte (idiomas), entre otros.¹⁰⁸

Sin embargo, la inestabilidad que se vivía desde los tiempos de Rolón, no amainó años después, dado que todavía en 1939 y 1940, la intranquilidad de la comunidad académica era evidente. Como prueba de ello, bastaría recordar dos casos; uno, cuando el secretario general de la sociedad de alumnos, Francisco Santa María —agrupación que por lema tenía El arte al servicio de una patria mejor—¹⁰⁹ y el maestro David Silva, piden audiencia al Presidente Cárdenas, señalando que era para tratar asuntos “de suma importancia para la vida de esta escuela”; petición que fue turnada al secretario particular de la

¹⁰⁸ *Cfr.* Anexos de Planes de Estudio y Base de datos.

¹⁰⁹ AGN, Fondo Ávila Camacho, exp. 111/3243.

presidencia, Agustín Leñero, para que los recibiera el Secretario de Educación Pública, en ese entonces Ignacio Beteta.¹¹⁰

De la misma manera, ratifica este clima incierto, el telegrama del Bloque Central de Jóvenes Revolucionarios del Conservatorio, dirigido al presidente Ávila Camacho el 19 de diciembre de 1941, por el que suplicaban no fuera quitado del cargo directivo el maestro García de Mendoza en los siguientes términos: “Suplicamos Usted se sirva intervenir evitar remoción director Conservatorio Dr. Adalberto García de Mendoza, revolucionario luchó su lado pasadas elecciones, intelectual prestigio internacional”, solicitud que fue remitida a la presidencia por parte del Director General de Educación Extraescolar y Estética en ese entonces, Benito Coquet.¹¹¹

Los afanes de Mendoza, por tanto, poco habían podido para contener las turbulencias del momento, de modo que el plan de estudios que hubo de sustituir al de 1937, como se verá más adelante, fue el correspondiente a la administración del maestro Salvador Ordóñez Ochoa, del año de 1942. Por tal motivo, es posible aseverar que, independientemente de haber sido el proyecto del 38 acorde con la ideología política del momento, lo que le hacía constituirse en una síntesis de las aspiraciones sociales que impulsaron la gesta revolucionaria del 10, destacó por haber incluido una serie de acciones que a la larga terminaría instrumentando el propio Estado mexicano a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, justamente creado, entre otros aspectos, para planear, organizar y aplicar medidas de política cultural a nivel nacional.

Las administraciones de Ordóñez y Agea

El 16 de diciembre de 1941, tomó posesión como director conservatoriano el maestro Salvador Ordóñez Ochoa y, a raíz de los acontecimientos políticos suscitados durante las gestiones de Chávez y Mejía, agravados en las de Rolón y García de Mendoza, por primera vez en la historia del plantel y por decreto del Presidente Ávila Camacho, dicho cargo se convirtió en

¹¹⁰ AGN, Fondo Cárdenas, exp. 111/3665.

¹¹¹ AGN, Fondo Ávila Camacho, exp. 703/162.

puesto de confianza.¹¹² De los cuatro años que Ordóñez se encontró al frente de la institución, algunos hechos sobresalieron especialmente, entre otros, la formulación del Plan de Estudios del año de 1942.

Por su parte, fue en tiempos de la administración de Francisco Azea Hermosa —profesor de las cátedras de piano e historia de la música y titular de la dirección a partir del 1 de enero de 1945 a julio de 1947— que ocurrió el establecimiento de la Escuela Secundaria de Arte y la fundación de la Academia de la Ópera.

El Plan de Estudios de 1942

Con el arribo del sexenio ávilacamachista, el cambio en la política gubernamental repercute en la institución conservatoriana en la medida en que el espíritu socializante y de masas empieza a perder fuerza y es reorientado el objetivo de su función social.

Por lo que respecta al plan de 1942, éste fue aprobado por el H. Consejo de Profesores y Alumnos y firmado por el director Ordóñez en enero de dicho año. A partir de entonces, los objetivos institucionales planteaban como finalidades del Conservatorio Nacional de Música:

- I. La enseñanza profesional de la música
- II. La difusión general de la música
- III. La investigación histórica, científica y artística en materias musicales, especialmente de interés nacional

De esta manera, al ser enunciadas de manera general las vertientes a desarrollar por la institución conservatoriana: educación, difusión e investigación, éstas dejaban de ostentar la específica directriz populista que les había caracterizado durante los últimos dos planes de estudio.

Por otra parte, con el nuevo ordenamiento pedagógico los cursos musicales se distinguían según fueran los correspondientes a una carrera profesional, a una especialización o los respectivos de un estudio especial, a saber:

¹¹² Romero, J. C. “Historia ..., *op. cit.*., p. 274.

Carreras profesionales:

Profesor de Música (con especialidad en la enseñanza de un instrumento o canto)	2 años
Maestro en Música, concertista	
Maestro en Composición	3 años

Especializaciones:

Director de Orquesta Sinfónica o Banda de Música	2 años
Pianista acompañante	3 años

Finalmente, los estudios especiales eran aquéllos que permitían vincular “la pedagogía musical con las necesidades de los músicos militantes”, al autorizarse a éstos el estudio de instrumentos aerófonos, cordófonos o canto.¹¹³

Una de las principales diferencias entre unos y otros estudios, era el hecho de que mientras los alumnos de las carreras antes señaladas podían tener derecho a un título profesional expedido por la Secretaría de Educación Pública, en cambio, los alumnos inscritos en las especialidades, sólo podrían obtener el diploma correspondiente otorgado por la misma dependencia gubernamental. En el caso de los “estudios musicales”, correspondería al Conservatorio la facultad de expedir “certificados de ejecutantes” a quienes hubieran cursado de manera íntegra las materias respectivas.

Este plan “establecía un año preliminar para todas las carreras”, en el cual se estudiaría:

- Solfeo, Teoría y Dictado, 1 curso
- Historia de México, 1 curso
- Lengua Nacional, 1 curso
- Inglés, Francés o Italiano, 1 curso

Al mismo tiempo, presentaba la novedad de que distinguía ahora por “ciclos” a los estudios a realizar en el Conservatorio, de modo que después de acreditado el año común y según el tipo de curso a estudiar, podía éste ser concluido en dos o tres ciclos, conforme a la estructura que se muestra a continuación:

¹¹³ Artículo 2º, inciso f) del *Proyecto de Plan de Estudios (1938)*, en *Primeros Anales...*, *op. cit.*

Carrera	Ciclo	Duración
Profesor de Música (con especialidad en la enseñanza de los instrumentos* o canto)	Primero	3 años
	Segundo	3 años
Maestro en Música Concertista	Primero	3 años
	Segundo	3 años
	Tercero	3 años
Maestro en Música Concertista	Primero	3 años
	Segundo	3 años
	Tercero	3 años

* Piano, violín, chelo, contrabajo, arpa, guitarra, clarinete, saxofón, flauta, fagot, oboe, corno, trompeta, trombón, tuba.

En el caso de las especializaciones, se requería:

a) Para el Pianista acompañante, tener el título de Profesor de Música (Pianista) y realizar tres años de prácticas de Acompañamiento, Conjuntos de Cámara, y Prácticas de acompañamiento en clases de instrumento o canto.

b) Para el Director de Orquesta Sinfónica o Banda de Música, se requería tener el título de Profesor de Música en cualquiera de sus especialidades, y cursar además cuatro años con las materias de Canon; Formas polifónicas y homófonas; Grandes formas polifónicas; Instrumentación y transportación; Prácticas de Dirección de Orquesta y Preparación de un concierto público.

El alumno que deseara estudiar en el Conservatorio la carrera de Profesor o Maestro en música, debía demostrar haber cubierto la instrucción primaria superior, y sólo presentar el comprobante de saber leer y escribir y certificado de buena conducta, por lo correspondiente al que optara por los estudios especiales. Al mismo tiempo, todo candidato a ingresar, debería sustentar un examen de admisión y cumplir además con otros requisitos, tales como firmar una solicitud de ingreso, tener la autorización del padre o tutor para

los menores de edad, y no padecer enfermedad contagiosa, defecto físico o mental grave que impidiera el desarrollo de sus facultades artísticas.

La mecánica de los exámenes continuó siendo la misma en sus diversas modalidades, pero se introdujo la posibilidad de revalidar estudios realizados en otras instituciones como en la Universidad Nacional. De la misma manera, la organización de las tres academias de investigación se mantuvo como en 1933. En el rubro de difusión, se introdujo la mención de dos nuevas agrupaciones musicales institucionales a parte de la Orquesta de Alumnos, es decir, el Coro del Conservatorio y el Cuarteto del Conservatorio.

Relativo a los órganos de participación y decisión escolares, en el nuevo plan se especificó la conformación y las facultades del Consejo de Profesores, al que integrarían un catedrático y un alumno, como representantes de las materias impartidas en la institución, el Presidente de la Sociedad de alumnos, y el propio Director de la escuela y su Secretario.¹¹⁴

Al mismo tiempo, se estipulaban los derechos y obligaciones de funcionarios y profesores, entre los que figuraba que para ocupar las vacantes o las plazas correspondientes a las nuevas cátedras, tendrían preferencia los titulados en el Conservatorio, a reserva de que se realizara un concurso de oposición al respecto; asimismo, se dictaminaba que toda violación al reglamento escolar, podría ser sujeto de apercibimiento del Director al grado de llegar a la destitución a través de la Dirección General de Educación Extra Escolar y Estética.

Por último, se asentaba en los artículos transitorios, que la duración de clases en el Conservatorio y en la Escuela Superior Nocturna de Música, habría de ser la misma así como igual debía ser el tipo de horarios,¹¹⁵ cuestión que evidenciaba la íntima relación que continuaba existiendo entre ambas escuelas.

¹¹⁴ Solfeo y Canto Coral, Composición, Canto, Piano y Órgano, Instrumentos de Cuerda, de Aliento, idiomas, materias académicas.

¹¹⁵ Art. 1 transitorio del *Proyecto de Plan...*, *Primeros Anales...*, *op. cit.*

La Escuela Secundaria de Arte (1945)

El 1 de enero de 1945, el Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, crea el Departamento de Música y nombra como Jefe del mismo a Luis Sandi, quien desde 1939 había estado al frente de dicha área, hasta entonces considerada como Sección. Del nuevo departamento habrían de depender:

1. La Sección de Música Escolar;
2. El Conservatorio Nacional de Música;
3. La Banda del Departamento de Música -fundada en abril de dicho año y cuyo director fue Roberto Téllez Girón-;
4. El Coro de Madrigalistas, y
5. El Archivo Folclórico, creado “con la finalidad de hacer llegar a todos los ámbitos del país las actividades de educación musical”.¹¹⁶

Era evidente que en la mente de Sandi bullía la inquietud por contribuir a impulsar la educación musical de los distintos sectores de la sociedad, pues afirmaba: “México es un país pobre y sin tradición educativa musical”,¹¹⁷ lo cual era una verdad, pues fuera del Conservatorio y las contadas escuelas superiores de arte, hacía falta reforzar en los programas de estudio del Sistema Educativo Nacional la enseñanza musical escolar y proponer nuevas medidas en apoyo para la enseñanza artística como anteriormente lo había impulsado el Presidente Lázaro Cárdenas en 1937.

Las cifras desproporcionadas que presentaba correspondientes a la cantidad de docentes de educación musical y alumnos en el Distrito Federal, eran exageradamente más desequilibradas en provincia, y agregaba además otro argumento, “sólo podrá haber educación musical en todo el país cuando cada maestro de educación general haya sido educado en el goce de la gran música y haya adquirido los conocimientos necesarios para guiar a sus alumnos en el descubrimiento maravilloso de la buena música”.¹¹⁸ Ante tal realidad, in-

¹¹⁶ *Boletín del Departamento de Música de la SEP*, Director Luis Sandi, México, SEP, no.1, febrero de 1946.

¹¹⁷ Sandi, Luis. “La educación musical en México”, *Nuestra Música*, México, 1946, núm. 14, p. 136.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 137.

dudablemente era un logro sin precedentes el que hubiera podido ser creada una “escuela secundaria especial para estudiantes de arte” como “antesala al Conservatorio”,¹¹⁹ entre otras cosas, porque esos tres años podían servir para comprobar en el alumno su vocación.

En apoyo de tales aseveraciones, al realizar un balance de los logros en materia de educación musical, a principios de los años sesenta Baqueiro asentó: “ya está próximo el momento de ver los frutos con selecciones de alumnos bien preparados en solfeo y observadas sus aptitudes y vocación, para incorporarlos, a su debido tiempo, al Conservatorio, con la más completa seguridad de éxito en la carrera musical”.¹²⁰

No obstante, dura crítica fue formulada por Guillermo Orta, al calificar dicha medida como un “fuerte tropiezo” al grado de haber llegado a tener más profesores que alumnos. Sólo hasta que la evidencia del fracaso fue aceptada por Sandi, agregaba, se modificó la intención de defenderla a toda costa, de modo que el “Conservatorio pudiese recuperarse” de las consecuencias.¹²¹ Sin embargo, los resultados terminaron probando lo contrario, es decir, que la Secundaria de Arte fue una escuela prolífica y que, lejos de ser nociva, debería ser considerada en la actualidad como un modelo a imitar por el Sistema Educativo con miras a reforzar la canalización y aprovechamiento de los recursos humanos hacia el sector artístico.

Dirigida por el maestro Ángel R. Salas, se ubicó de 1947 a 1949 en el número 56 de la calle de Justo Sierra, ocupando posteriormente un área propia que le fue otorgada en Polanco, al pasar junto con el Conservatorio a sus nuevas instalaciones de Mazaryk. Su establecimiento se inscribió por tanto, dentro de los diversos intentos que desde principios de siglo —prácticamente desde la época de Campa— habían procurado dotar al Conservatorio de una escuela de educación básica anexa a sus aulas que posibilitara el desarrollo precoz de las facultades artísticas de los estudiantes a modo de facilitar su ingreso al Conservatorio.

En caso de que no tuvieran la inclinación o habilidades suficientes para una carrera profesional, la escuela de todos modos habría contribuido a que

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹²⁰ Baqueiro Foster, Gerónimo, “La música”, en *México, 50 años de Revolución, La Cultura*, vol. IV, México, FCE, 1962, p. 477.

¹²¹ Orta, pp. 452-455.

tuvieran una verdadera educación integral, al haber proporcionado al alumno la posibilidad de cursar materias artísticas como Solfeo, Instrumento y Canto Coral, en vez de las tradicionales actividades manuales tecnológicas de Corte y Confección, Taquimecanografía, Cocina o Electricidad, según el sexo del educando.

Por tal motivo, no obstante las críticas primeramente asentadas, se trató de un experimento de notables resultados, del cual emanaron, por ejemplo, quienes habrían de ocupar a lo largo de casi cuatro décadas los primeros atriles de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Por otra parte, entre sus catedráticos destacaron las maestras María del Carmen Pérez Taylor y Estela Licea, subdirectoras de la escuela; en el área de música, los maestros Gerónimo Baqueiro Foster, Fernando Burgos, Luis Guzmán, Armando Montiel y Jesús Durón, y en el área de las materias propiamente de educación secundaria, Agustín Yáñez en Literatura, Rodolfo Palacios en Historia Universal, Camerino Navarro, Pedro Manuel Rojas y Matilde Rojas en Civismo, Benjamín Guzmán Barrón en Matemáticas, Carlota Peña en Geografía y Carolina Bohr, quienes prestaron sus servicios hasta el momento en que se dictaminó, en 1960, la suspensión de sus actividades al transformar su modelo *sui generis* en uno de educación tradicional, dando origen así, a la Escuela Secundaria #26.¹²²

El Instituto Nacional de Bellas Artes

En diciembre de 1946, a iniciativa del Presidente Miguel Alemán y como una de las primeras acciones de su gobierno, el Congreso de la Unión decreta la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, organismo concebido para lograr la coordinación de todo lo relativo a las bellas artes a nivel nacional. La estructura de éste fue producto de la visión política y globalizadora del maestro Carlos Chávez, a quien el titular del Ejecutivo desde finales de 1945, cuando era todavía candidato, había pedido formular

¹²² Testimonio de Adoración Fabila, quien fue alumna de la tercera generación de la Secundaria de Arte y que laboró como profesora en el Conservatorio desde 1968 a 1993. *Cfr.* Base de datos de Maestros.

un plan detallado para llevar a cabo una reorganización de los servicios gubernamentales en este ramo.

Muy poco tiempo fue necesario para que el compositor presentara entonces la propuesta requerida, en la cual las diversas secciones artísticas (música, teatro, artes plásticas, danza y literatura), además de quedar interrelacionadas habrían de mantener simultáneamente su respectiva autonomía, dado que prácticamente desde el momento en que a Chávez había sido encomendada en 1928 la dirección del Conservatorio, su anhelo había sido poner en práctica mecanismos por medio de los cuales, en una especie de *summa artis*, la enseñanza musical o teatral, no se desarrollara de manera aislada, sino como parte integrante y fundamental de un esquema totalizador. Esta creación era por tanto, la materialización de esa antigua idea que había planteado décadas atrás al vislumbrar la posibilidad de unir en un proyecto común la enseñanza de las artes; la diferencia con la institución que nacía era que en ésta se contemplaba al fenómeno artístico en su conjunto, a fin de fomentar todo lo que a él concernía con base en la propia realidad social del contexto nacional.

Es decir, el principio del que partía finalmente la política educativa del Estado, consideraba “que el arte verdadero no puede existir sin profundas raíces en la naturaleza y tradición de la nación que lo crea, y que sólo un arte nacional logra hacerse universal.”¹²³ Se debía por tanto auspiciar, proteger, fomentar el arte nacional pero sin negar al de los otros pueblos, a modo de que, a la vez que fortalecía la personalidad nacional, aportaba al mundo las manifestaciones artísticas y culturales originarias, permitiendo que el arte universal sirviera de estímulo y atractivo tanto para los artistas como para el público.

El 31 de diciembre de 1946 fue publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el decreto que dio fundamento jurídico a la creación del Instituto Nacional de las Bellas Artes y Literatura. Al respecto, Miguel Alemán años más tarde expresó:

El mismo día que se dio a conocer el decreto por el cual las mujeres podrían emitir su voto y figurar como candidatas en las elecciones municipales, apareció

¹²³ Magaña Esquivel, Antonio, “El teatro y el cine”, en *México, 50 años de Revolución, La Cultura*, vol. IV, México, FCE, 1962, p. 388.

también publicada en el “Diario Oficial” la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, organismo cuyo proyecto de ley había encomendado al distinguido maestro don Carlos Chávez quien, además de su reconocida autoridad y talento como director de orquesta, compositor e innovador de la enseñanza musical, poseía el carácter necesario para ejercer un verdadero liderazgo en el ámbito de la cultura nacional, tan necesitada de animadores al estilo del impetuoso Vasconcelos.. Promover y difundir las obras de los artistas nacionales, dentro y fuera de la República Mexicana, era la gran tarea a realizar por parte del recién fundado instituto, superada la concepción de un mecenazgo paternalista y, de igual manera, la de un mero recurso propagandístico.¹²⁴

El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, organismo dependiente de la Secretaría de Educación Pública, de acuerdo a la propia ley que le dio origen, estableció como sus finalidades:

- I. El cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas artes en todos sus géneros y la arquitectura;
- II. La organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las bellas artes; de la educación artística y literaria comprendida en la educación general que se imparte en los establecimientos de enseñanza preescolar, primaria, de segunda enseñanza y normal...
- III. El fomento, la organización y la difusión de las Bellas Artes, inclusive las bellas letras, por todos los medios posibles y orientada esta última hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar;
- IV. El estudio y fomento de la televisión aplicada a la realización, en lo conducente, de las finalidades del Instituto; y
- V. Las demás que en forma directa o derivada le correspondan en los términos de esta ley y de las que resultaren aplicables.¹²⁵

¹²⁴ Alemán Valdés, Miguel. *Remembranzas y testimonios*, México, Grijalbo, 1987, pp. 255-256. (Testimonios de política mexicana)

¹²⁵ Artículo 2º de la “Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura”, *Diario Oficial de la Federación*, 31 de diciembre de 1946.

Se estipulaba también que toda escuela, institución o servicio creado por el Gobierno Federal en el futuro con finalidades semejantes a las anteriormente indicadas, quedaría a su vez bajo la dependencia del Instituto. Por tal motivo, fue lógico que desde el momento mismo de su creación, englobara a las escuelas profesionales de arte dependientes de la extinta Dirección General de Educación Extraescolar y Estética de la Secretaría de Educación Pública.

Al respecto, el artículo 6 de la ley indicaba que para su funcionamiento, el Instituto quedaría integrado con las direcciones, departamentos, establecimientos técnicos, administrativos y docentes que se determinaran, abarcando al Conservatorio Nacional de Música, la Escuela de Danza y la Escuela de Pintura y Escultura, a las que se sumarían el Palacio de Bellas Artes, el Departamento de Música, el Departamento de Artes Plásticas, el Departamento de Teatro y Danza “y demás dependencias de estos géneros que sean creadas en lo futuro”.¹²⁶

Por tal motivo, pasó a formar parte de éste, la Escuela de Arte Dramático que, fundada el 15 de julio de 1946, se sumó al Instituto en el año de 1947, formalizando su programa de estudios para las carreras de actor, director y escenógrafo, con objeto de profesionalizar de manera permanente los intentos que —si bien iniciados en el siglo pasado y a los pocos años de la fundación del Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana— habían dejado al azar de los intereses y posibilidades del momento la enseñanza teatral, aunque no al grado de considerarlos como meramente “complementarios en los estudios de los cantantes” como afirma Magaña Esquivel.¹²⁷ Nació con ella —en el final del régimen ávilacamachista siendo Carlos Pellicer el director de Educación Estética—, en palabras de su primer director, Andrés Soler, “la primera institución organizada y seria del país y posiblemente de América Latina” para formar a los actores y escenógrafos.¹²⁸

Finalmente, el arte dramático contaba en México con una escuela oficial dedicada exclusivamente a ella, ubicada justamente en un ala del Palacio de las Bellas Artes, en la que daban clases los más renombrados maestros del momento, como Xavier Villaurrutia, André Moreau, Fernando Wagner,

¹²⁶ Art. 6 de la “Ley que crea...”, *op. cit.*

¹²⁷ Magaña Esquivel, A., *op. cit.*, p. 390.

¹²⁸ García, Marisol. “Se iniciaron los festejos por el 50 aniversario de la Escuela de Arte Teatral del INBA”, México, *Unomásuno*, 16 de julio de 1996.

Clementina Otero de Barrios, Julio Prieto y Salvador Novo, a quienes se sumarían en 1955 —al momento de ocupar el espacio en la Unidad Artística y Cultural del Bosque— personalidades como Francisco Monterde, Ignacio López Tarso, Xavier Rojas y Celestino Gorostiza.¹²⁹

Se cumplían así los objetivos de los que había partido Chávez para su estructuración:

- Primero.- Lograr un impulso armonioso y equitativo a las artes en un triple aspecto: educativo, creativo y de investigación, y de difusión.
- Segundo.- Establecer un órgano gubernamental especializado en dicha materia y que contara con patrimonio, fondos y capacidad de administración de tales bienes.
- Tercero.- Que la dirigencia del mismo quedara en manos de artistas.¹³⁰

Dividido el Instituto en tres áreas principales, quedaron comprendidos en la de educación, además del Conservatorio y escuelas antes citadas, la Superior Nocturna de Música y las secciones musicales escolares de primaria, secundaria y normal; por su parte, el Coro del Conservatorio como la Ópera de Bellas Artes y el Coro de Madrigalistas —fundado en 1939 por Luis Sandi—, fueron integrados al área de difusión.¹³¹

El 1 de enero de 1947 empezó a funcionar el INBAL bajo la dirección del maestro Carlos Chávez, quien se rodeó de especialistas connotados en los distintos campos del arte para llevar a cabo las tareas que se esperaba desarrollara el organismo: Luis Sandi en la Subdirección General; Blas Galindo en el Departamento de Música; Julio Castellanos en el Departamento de Artes Plásticas; Alfredo Gómez de la Vega en el Departamento de Arquitectura, Salvador Novo en la Comisión de Televisión —a invitación del propio Presidente Alemán—,¹³² y Leonor Llach, en el Departamento Administra-

¹²⁹ *Ibidem*, p. 390.

¹³⁰ Estrada, J. *Op. cit.*, pp. 18-20, del artículo de Carlos Chávez del 10 de diciembre de 1948 publicado en *El Universal*.

¹³¹ *Ibidem*, pp. 18-20.

¹³² Alemán Valdés, M., *op. cit.*, pp. 256-257.

tivo, aunque al poco tiempo, surgieron modificaciones administrativas y cambios de las personas en las distintas áreas.¹³³

Chávez entonces no tardó en poner manos a la obra en atender rezagos artísticos.¹³⁴ Uno de ellos y de trascendental importancia, fue el haber logrado que por decreto presidencial, el 18 de julio de ese mismo año, fuera fundada la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional, organización que habría de depender justamente del área de difusión del INBAL con objeto de servir como “órgano de perfeccionamiento profesional de los alumnos más adelantados, y profesores del plantel”, con la finalidad de “cimentar las bases para la formación de nuevos directores de orquesta”.¹³⁵

A su vez, la creación de dicho conjunto emanó del interés del Estado por contribuir al enriquecimiento cultural de México, lo que implicaba que no fuera lucrativa su actividad, sino de divulgación, por lo cual, el presidente destacó que al encontrarse comprendidas tales características “dentro de las funciones del Conservatorio Nacional, máxima institución docente musical del país, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura”, para su realización debería ser controlada por el propio Instituto. Asimismo, sus actividades serían organizadas por un Consejo Directivo integrado por

¹³³ García Morillo, p. 131. En la Subdirección fue nombrado Jaime García Terrés; en Música, Luis Sandi; en Artes Plásticas, Fernando Gamboa; Germán Cueto en Danza y Julio Prieto en Producción Teatral, en tanto que a Novo se nombró Jefe del Departamento de Teatro y Literatura. Musacchio, Humberto. “La República de las Letras”, *Reforma*, 6 de mayo de 1996.

¹³⁴ Correspondió a los primeros meses de trabajo del Instituto, una serie de importantes actividades artísticas, como fueron la exposición global de las obras de José Clemente Orozco; la creación de la Academia de la Danza Mexicana, encabezada por Ana Mérida y posteriormente Guillermina Bravo y José Limón; la organización del multitudinario festival en el Estado Nacional con motivo de la visita del presidente norteamericano Truman, en el que participaron miles de escolares con canciones y danzas autóctonas de los diferentes estados de la República; la creación del Museo Nacional de Artes Plásticas; la fundación de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, el Quinteto de Alientos de Bellas Artes, así como la realización de conferencias con expositores de alto nivel como Salvador Novo, Justino Fernández, José Luis Martínez, Fernando Wagner, Carlos Chávez, Fernando Benítez, Rodolfo Usigli, Samuel Ramos y Luis Sandi. “El Instituto Nacional de Bellas Artes”, en *Nuestra Música, México*, año II, no. 6, abril de 1947, p. 123. García Morillo, pp. 149-150.

¹³⁵ “El Instituto...”, *op. cit.*, p. 123.. Chávez tuvo una preocupación siempre latente, la formación de directores de orquesta, lo cual no sólo se reflejó en su práctica sino también en los escritos que elaboró, como el extenso estudio intitulado “Iniciación a la Dirección de Orquesta” lo comprueba. *Cfr. en Nuestra Música, 1946-1947.*

el Jefe del Departamento de Música del INBAL, el Director del Conservatorio y el Director titular de la Orquesta. Con respecto a sus integrantes, éstos de preferencia deberían ser escogidos entre los miembros de las escuelas nacionales de música, quienes de esta forma se convertirían en empleados de confianza de la Secretaría.¹³⁶

¹³⁶ Miguel Alemán Valdés, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, con fundamento en la fracción I del artículo 89 de la Constitución General del país, y

Considerando:

- I. Que el cultivo de la alta música sinfónica es uno de los elementos principales para la elevación de la cultura general;
- II. Que, como en el caso de otras actividades de la cultura superior, la naturaleza misma de la actividad sinfónica hace imprescindible que el Estado tome a su cargo su sostenimiento;
- III. Que solamente dentro de una orientación estatal alejada de todo propósito comercial, puede cumplirse la finalidad artística pura de difusión, así como la docente que corresponde al perfeccionamiento profesional de los músicos;
- IV. Que las actividades a que se han referido los considerandos anteriores se encuentran comprendidas dentro de las funciones del Conservatorio Nacional, máxima institución docente musical del país, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, y por lo mismo, la realización de aquéllas deberá quedar con trolada por el propio instituto;
- V. Que la máxima eficiencia de una orquesta sinfónica nacional, así como la mayor capacidad docente, se realizan dando oportunidad a los nuevos directores y ejecutantes que vayan produciéndose, siendo además, esencial para esta realización, la renovación de los componentes de la propia orquesta;
- VI. Que de acuerdo con el Estatuto Jurídico de los Trabajadores al Servicio de los Poderes de la Unión, cuando se trate de plazas de nueva creación, la clasificación que corresponda a un trabajador, será determinada por la disposición legal que las establezca; ha tenido a bien expedir el siguiente

Decreto:

Artículo Primero.- Se crea la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura;

Artículo Segundo.- Las actividades artísticas de la Orquesta estarán regidas por un Consejo Directivo compuesto por el Jefe del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, por el Director del Conservatorio y por el Director Titular de la misma Orquesta.

Artículo Tercero.- El Consejo Directivo propondrá anualmente al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura el movimiento del personal integrante de la Orquesta, seleccionándolo entre los nuevos directores y ejecutantes que pertenezcan a las escuelas nacionales de música, ya sea en su calidad de maestros o de alumnos.

La Academia de la Ópera del Conservatorio Nacional (1946)

La Academia de la Ópera fue concebida en 1946 por el maestro Eduardo Hernández Moncada,¹³⁷ quien contó con el apoyo total de Chávez para su proyección. Objetivo de este organismo lo constituyó el fomento a la participación de los jóvenes talentos mexicanos en temporadas operísticas del más alto nivel en la sede del Teatro del Palacio de las Bellas Artes.

El propio Hernández Moncada al respecto explicó en 1951:

El año de 1946, siendo director del Conservatorio Nacional el maestro Francisco Agea, decidimos presentar un grupo de estudiantes de canto por medio de la representación de una ópera. Fue escogida “La Finta Giardiniera” de Mozart, traducida al español por Salvador Ordóñez Ochoa quien, cuando fue director del mismo plantel, había tenido la idea de hacerla representar. El entusiasmo con que se realizó nuestro propósito, nos animó a continuar la labor en forma

Artículo Cuarto.- La Orquesta no podrá participar en acto alguno que no sea organizado o patrocinado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Artículo Quinto.- Todos y cada uno de los miembros que integren la Orquesta Sinfónica del Conservatorio serán empleados de confianza de la Secretaría de Educación Pública.

Artículo Sexto.- Se faculta al Instituto Nacional de Bellas Artes para expedir las disposiciones que reglamenten las condiciones de trabajo de los miembros de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio.

Transitorio

Único.- El presente decreto entrará en vigor el día primero de julio del presente año, previa su publicación en el Diario Oficial de la Federación.

Dado en la residencia del Poder Ejecutivo Federal, en la Ciudad de México a los veintiséis días del mes de junio de mil novecientos cuarenta y siete.- Miguel Alemán Valdés.- Rúbrica.- El Secretario de Estado y del Despacho de Educación Pública, Manuel Gual Vidal.- Rúbrica.- Al C. Héctor Pérez Martínez, Secretario de Gobernación, Presente.

Diario Oficial de la Federación, 18 de julio de 1947.

¹³⁷ Profesor de Solfeo, estableció la materia de Prácticas de Lectura y Audición que habría de convertirse en el cuarto año de Solfeo; cercano colaborador de Chávez y Sandi, tuvo a su cargo la conducción de importantes orquestas como la del Conservatorio, la Sinfónica Nacional y la de la Ópera de Bellas Artes. Subdirector del Conservatorio, de 1942 a 1946 fue director de la Escuela Superior Nocturna de Música, y de la Academia de la Ópera desde 1946 a 1956.

más organizada, dedicando parte del tiempo de algunos profesores al trabajo de repetidores.¹³⁸

En el primer lustro de vida de la Academia de la Ópera del Conservatorio Nacional, mejor conocida como Academia de la Ópera del INBAL, se ofrecieron también al público mexicano las siguientes óperas: *La Serva Padrona* de Pergolesi, *Il Matrimonio Segreto* de Cimarosa, *Il Pauvre Matelot* de Milhaud, *Il Barbiero da Seviglia* de Rossini, *L'Enfant Prodigue* de Debussy, *La Bohème* y *Suor Angelica* de Puccini,¹³⁹ y se celebraron conciertos en las salas Manuel M. Ponce del Teatro de las Bellas Artes y del Conservatorio. Entre las figuras de primer orden que tomaron parte en sus representaciones operísticas destacaron, Oralia Domínguez, Betty Fabila, Rosa Rimoch, Rosa Rodríguez, María Luisa Salinas, Martha Arthenak, Belén Amparán, Alicia Aguilar, José Mendieta, José Sosa, Sergio de los Santos, Hugo Avendaño.

En ese sentido, la labor que realizó Hernández Moncada con la Academia, fue siempre elogiada por la crítica especializada; por ejemplo, Isabel Farfán Cano comentó: “Digna de encomio es la obra que el INBAL realiza a través de la Academia de Ópera, dependencia del Conservatorio Nacional de Música, creada no sólo para adiestrar y ejercitar a los jóvenes cantantes mexicanos en el difícil campo de la ópera, sino para dar a conocer los valores auténticos que de otra manera se malograrían en el anonimato.”¹⁴⁰

La Academia, inicialmente instalada en el Palacio de las Bellas Artes, en 1949 se trasladó a la sede del Conservatorio, donde permanecería hasta 1953, cuando nuevamente regresó a Bellas Artes; dirigida desde 1946 a 1956 por Hernández Moncada, lo fue luego por Salvador Ochoa y Armando Montiel; entre sus directores de orquesta figuraron Guido Picco, Umberto Mugnai el propio Armando Montiel y Uberto Zanolli. Asimismo, fue personal de ella el siguiente conjunto de profesores conservatorianos: Carlo Morelli en

¹³⁸ Programa de mano de la temporada operística de la Academia de Ópera del INBA en la que se montaron las óperas *La Bohemia*, *La Traviata*, *El Hijo Pródigo*, *Carlota* y *Gianni Schicchi*, contando con la participación protagónica Betty Fabila, Socorro Carrasco, Rosa Rodríguez, Gilda Cossio, Amparo Guerra, José Sosa, Sergio de los Santos, Alberto Herrera, Hugo Avendaño, José Mendieta y Fortunato Guerra.

¹³⁹ Díaz Du-Pond, Carlos, *La Ópera en México de 1924 a 1984*, México, UNAM, 1986. Sosa, José Octavio y Mónica Escobedo, *Dos siglos de Ópera en México*, vol. 2, México, SEP, 1988.

¹⁴⁰ *Revista de Revistas*, México, 14 de octubre de 1951.

Dirección Italiana y práctica Escénica, Elizabeth Casaubon de Dicción francesa, Charles Laila de Práctica Escénica y Jesús Torres de Lectura Musical.¹⁴¹

Por otra parte, desde 1941 la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, intentó promover temporadas de ópera en el Palacio de Bellas Artes, pero de manera especial, “la intención del Estado, por medio de esa dependencia, fue abrir nuevos horizontes a los alumnos del Conservatorio Nacional y a los elementos jóvenes, no conservatorianos, y perseguir el establecimiento permanente de la ópera en México.”¹⁴² Producto de tales esfuerzos fue la fundación de la Ópera de México (1941-1943), sociedad de carácter privado que procuró realizar importantes espectáculos de ópera a fin de incentivar al medio artístico mexicano, cuya actividad fue continuada posteriormente con Ópera Nacional A.C. (1943), bajo la administración del empresario Antonio Caraza Campos, que logró situar a México en el circuito operístico internacional de primer nivel.

Gracias a ello, se realizaron temporadas operísticas en donde además de presentarse los más renombrados artistas del momento, pudieron tomar parte cantantes nacionales, lo que favoreció un revolucionario intercambio artístico nunca antes visto en el ambiente musical mexicano;¹⁴³ Época de oro de la ópera nacional que perduró a lo largo de los años cincuenta.

De igual manera, estando Carlos Chávez al frente del INBAL y con el apoyo de la labor realizada por la Academia de la Ópera, impulsó con Ópera de Bellas Artes, la puesta en escena de obras mexicanas cuya música, libreto y escenografía fueron creación de artistas nacionales. De esta manera, además de presentarse obras clásicas del repertorio universal como las mundialmente renombradas de Verdi, Puccini, Bizet, Boito y Mascagni, se estrenaron las que de manera expresa encargó a Hernández Moncada, Sandi y Moncayo, *Elena*, *La Mulata de Córdoba* y *Carlota*, respectivamente, en las que actuaron en los papeles protagónicos Roberto Silva, Oralia Domínguez, Irma González, Celia García y Guadalupe Pérez Arias.¹⁴⁴

¹⁴¹ Programa de mano de la temporada de la Academia de la Ópera del INBA, México, 1951.

¹⁴² Baqueiro Foster, G. “La Música”, *op. cit.*, p. 470.

¹⁴³ Entre las figuras que por tal motivo llegaron a México destacaron, entre los cantantes, María Callas, Giuseppe Di Stefano, Giulietta Simionato, Giuseppe Campora, Victoria de los Ángeles, y en el caso de los directores, Uberto Zanolli.

¹⁴⁴ Estrada, J., *op. cit.*, p. 22. Igualmente, Chávez pidió a los conservatorianos a continuación citados sus correspondientes ballets: en 1947, *El Zanate* de Blas Galindo, *Día de Difuntos*

El 25 de abril de 1949, por decreto presidencial fue transformada la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional en Orquesta Sinfónica Nacional que, integrada por el mismo personal de la Orquesta Sinfónica de México,¹⁴⁵ quedó inicialmente encargada su dirección a Hernández Moncada hasta el 31 de diciembre de dicho año, en que pasó la batuta a José Pablo Moncayo, agrupación que junto con el Coro del Conservatorio Nacional de Música¹⁴⁶ habría de actuar por varios lustros en las representaciones de la Academia de la Ópera del INBAL.

Sin embargo, en la temporada de la Academia de la Ópera de 1955 —celebrada en el mes de septiembre— que presentó las óperas *Madama Butterfly* de Puccini con Rosa Rimoch bajo la dirección de Mugnai, *La Traviata* de Verdi con Betty Fabila bajo la dirección de Zanolli, y *El Elíxir de Amor* de Donizetti con Paquita Pérez Abreu y Paulino Saharrea bajo la dirección de Ochoa, tuvo lugar el debut de la Orquesta de la Ópera de Bellas, agrupación que lentamente empezó a desplazar a la Sinfónica Nacional de las representaciones operísticas.

Otras novedades de la temporada para el arte musical fueron las siguientes: en primer lugar, el INBAL anunciaba que abatiría los costos de modo que la ópera estuviera al alcance de un amplio sector de la población; al respecto, María Luisa Mendoza de Cine Mundial comentaba: “este elenco extraordinario que en el escenario del Palacio de Bellas Artes se presentará, podrá ser admirado por todos los amantes de la ópera, puesto que los precios han

de Luis Sandi, *Balada del pájaro y las doncellas* de Jiménez Mabarak; en 1949, *La Luna y el Venado*, *Fecundidad y Danza Fúnebre*, de Mabarak, *Tonantzintla* de Halffter; en 1951, *La Manda*, *El sueño y la presencia* de Galindo, *Pastillita* de Mabarak; en 1952, *La balada mágica* de Mabarak, *Antesala y Emersinda* de Hernández Moncada, *La hija del Yori* de Galindo. Asimismo, promovió la realización de algunas representaciones teatrales como música de escena, como en el caso de *Don Quijote* a Jesús Bal y Gay, Galindo y el propio Chávez (1947); *El coronel Astucia* a Galindo (1948); *Los signos del Zodíaco* a Galindo y *Los empeños de una casa* a Mabarak (1951) *Un Concerto grosso* a Bal y Gay y *Romance del corazón errabundo* a Galindo (1950). García Morillo, R. *op. cit.*, pp. 148-149. Finalmente, cabe destacar el montaje de los reestrenos de las óperas de Ricardo Castro, *La Leyenda de Rudel* con Betty Fabila y *Atzimba* con Rosita Rimoch.

¹⁴⁵ Dicha agrupación fue disuelta en 1948 a raíz de la renuncia de Chávez a la misma a causa de sus extremas responsabilidades al frente del Instituto, y por motivo de la disolución tanto del conjunto instrumental como de la Asociación Civil que la sostenía. *Ibidem*, pp. 145-146.

¹⁴⁶ Directores del Coro del Conservatorio eran Jesús Durón y Julio Jaramillo.

sido fijados desde el mínimo de \$6.00, hasta el abono de \$ 60.00. Una gran cruzada en bien del bello canto que el INBAL, en su visión de amplio criterio ha iniciado, presentando los grandes nuevos valores de la Academia de la Ópera”.¹⁴⁷

En segundo lugar, daba preferencia al arte nacional, asentando en su propio programa de mano:

El INBA, continuando el Plan que se ha trazado de colocar a México en un lugar de Preferencia dentro del Arte Universal, sigue presentando nuevos valores mexicanos ante el público y la crítica. Esta ocasión corresponde a un grupo de nuevos cantantes aprovechar dicha oportunidad al actuar junto a figuras ya consagradas como Rosita Rimoch, Betty Fabila, etc., demostrando una vez más que México puede establecer su total autonomía artística.

“Total autonomía artística”, decía el Instituto buscar, y lo logró, pues al poco tiempo, no sólo contaba con una orquesta propia, sino también, a partir de 1956 con el Coro de Bellas Artes, del cual fueron sus primeros directores los maestros conservatorianos Durón —de 1954 a 1958 Jefe del Departamento de Música del INBAL— y Jaramillo, y en el año de 1959, Zanolli —maestro que impartió la cátedra de Canto Coral en el propio Conservatorio en ese mismo año.¹⁴⁸

En 1947, al dejar Francisco Agea la dirección, fue sustituido por Blas Galindo, quien ya en aquellos años laboraba impartiendo clases de Composición, Dirección de Orquesta y Análisis Musical en el plantel. Su administración habría de ser, junto con la de José Rivas, una de las más largas en la vida de la institución conservatoriana, puesto que estuvo al frente de ella durante más de trece años.

Así, prácticamente, con el nacimiento del INBAL, da comienzo también una nueva época para la cultura en México y para el Conservatorio. Otros caminos e intereses, distintas perspectivas y nuevos planes de estudio y de rroteros se abren para la escuela, constituyendo el primer indicio del cambio,

¹⁴⁷ “Comenzará la temporada de ópera”, *Cine Mundial*, 24 de agosto de 1955.

¹⁴⁸ Programas de mano del INBA, Archivos Particulares de Uberto Zanolli y Betty Fabila, Baqueiro Foster, G., “La Música”, *op. cit.*, pp. 470-472.

el traslado de la escuela a la sede de Mazaryk, en la Colonia Polanco de la Ciudad de México.

No obstante, ello ha sido el resultado de una labor permanente de impulso y fomento a las tareas académicas *iniciada* dos décadas atrás. Por ello, es factible afirmar que el final de los años veinte, representa para la historia conservatoriana el comienzo de una época particular, el comienzo de la era Carlos Chávez. Escuela universitaria desde mediados de la década, ve gestar en su propio seno el despertar de un movimiento de maestros y alumnos que, no conformes con que la Universidad Nacional se autonomiche, pretende continuar dentro de la órbita de la Secretaría de Educación Pública. Las luchas de los universitarios son pues el marco en el que se produce la fisión más importante en la trayectoria de la institución; más aún que cualquiera de los altibajos sufridos en torno a la enseñanza del arte dramático en las aulas conservatorianas; la escisión que da nacimiento a la Escuela Nacional de Música, dependiente de la Universidad ya autónoma.

Para entonces, el proyecto educativo desarrollado por Chávez, ha contemplado la impartición conjunta de tres artes: música, teatro y danza, y para ello ha captado, desde 1928 en que se hace cargo de la escuela, a una pléyade docente de lo más granado de la intelectualidad de aquellos años: Novo, Pellicer, Gorostiza, Abreu Gómez, Hernández Moncada, Revueltas, figuran en las listas de maestros, aunque muy poco se ha encontrado respecto a las clases de danza entonces impartidas también en el plantel.

Por otra parte, una vez que la situación política que agitó a la institución se ha calmado, Chávez impulsó una nueva reforma curricular. El plan de estudios derivado de ella y en vigencia a partir de 1933, puede considerarse el digno heredero de la obra realizada por Bablot medio siglo atrás, en tanto parteaguas en la trayectoria académica del plantel, cuyas aportaciones todavía repercuten en el desenvolvimiento de la práctica musical en México.

Es verdad que hablar de un hombre puede particularizar o parcializar la explicación y el análisis históricos, pero en el caso de Chávez no queda más que partir de él, como de un epicentro, para poder entender las transformaciones y proyectos que modificaron, a partir de su intervención, el transcurso de la historia cultural nacional.

Docencia, investigación y difusión, pilares de la práctica universitaria, fueron los ámbitos a través de los cuales Chávez laboró: en la docencia, mediante el estímulo a las carreras de compositor, director de orquesta y

profesor especializado en la enseñanza musical en sus diferentes modalidades. En el campo de la investigación, a través de la fundación de Academias por carrera o modalidad disciplinaria, con objeto de incentivar a través de ellas el trabajo especializado y el rescate musicológico. La difusión, a partir de la creación de nuevos grupos artísticos, por medio de los cuales llevar a los distintos sectores de la sociedad, tanto el conocimiento de los compositores de vanguardia como de la producción musical de nuestros antepasados.

Las generaciones posteriores, poco modificarán este sendero. Las mayores novedades que después se producen, tienden a subrayar la relevancia y conciencia de la función social del arte: música para las masas, será la nueva divisa en el México cardenista, que tanto en el plan de estudios conservatorio de 1937, como en el decreto relativo a la oficialización de la enseñanza musical en la educación básica de ese mismo año, tiene su principal materialización.

Durante el decenio 1938-1948, el establecimiento de la Escuela Secundaria de Arte y de la Academia de la Ópera, contribuyen a revalorar la obra realizada por la institución musical; la primera, nutriendo a ésta de grupos estudiantiles jóvenes en los que se ha pretendido robustecer la vocación y formación prevocacional. La segunda, permitiendo que el sector de los artistas del bel canto, pueda tener la oportunidad de incursionar en el género artístico supremo: la ópera, a partir de una práctica disciplinada y cultivada desde los diferentes aspectos musicales y técnicos que posibilitan este fenómeno escénico.

Así, la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, proyecto ideado por el genio chavista, propiciará que el Estado, a través de este nuevo organismo técnico descentralizado, realice lo que en pequeño deseara el compositor realizar en el Conservatorio, es decir, tutelar al arte en sus diversas ramas a partir de sus tres principales manifestaciones: educación, difusión e investigación.

Capítulo VII

El Conservatorio en el México Contemporáneo (1949-1996)

*Los pueblos sólo son ricos y fuertes cuando la masa de la
población goza de bienestar y es ilustrada; y no hay civilización, no
hay cultura verdadera allí donde unos cuantos se encierran en sus
conocimientos indiferentes a lo de afuera...
La ignorancia de un ciudadano debilita la nación entera y
nos debilita a nosotros mismos..*

José Vasconcelos

(Boletín de la Universidad, México, UNAM, vol. 1, no. 36, enero de 1921, p. 23.)

1. Las Primeras décadas en Polanco (1949-1977)

Con el arribo de la posguerra, coincidentemente también principió una nueva etapa en la vida conservatoriana. Una época de estabilidad y desarrollo fructífero se iniciaría al despuntar la década de los años cincuenta, favorecida especialmente por el hecho de que la comunidad académica de la institución, después de haber clamado reiteradamente ante las autoridades en el tenor de que se les brindaran mejores condiciones de espacio para el desarrollo de sus actividades, por fin era beneficiada con el otorgamiento de un inmueble diseñado y construido especialmente para el Conservatorio. Terminaba así la zozobra que desde casi tres lustros atrás se dejaba sentir en el ánimo de los mismos directores.

Necesidad de un inmueble propio

Cuando a finales de los años treinta el entonces director del Conservatorio, el Dr. Adalberto García de Mendoza, destacaba la necesidad de contar con instalaciones apropiadas para el funcionamiento del Conservatorio, nunca imaginó que al cabo de una década, la escuela estrenaría un amplio y vanguardista edificio que le daría acogida en la colonia Lomas de Chapultepec.

Las instalaciones de la escuela, ubicadas desde 1914 en la calle de Moleda números 14 y 16 frente al Museo de Historia y Arqueología, no eran ya suficientes; ello, no obstante que correspondían a una de las bellas y majestuosas casonas tipo fortaleza del Mayorazgo de Guerrero construidas en el siglo XVIII por el arquitecto Francisco Guerrero y Torres. Esta construcción, propiedad de la Secretaría de Educación Pública por decreto del 15 de agosto de 1935,¹ en la que pintara Rufino Tamayo su mural “La música” y donde éste conociera a quien sería su esposa, —según relata Ángeles González Gamio—,² había dejado de ser funcional y requería de

¹ *Diario Oficial de la Federación*, México, 13 de septiembre de 1935.

² Una descripción de dicha casa la ofrece Ángeles González Gamio, de quien se transcriben las siguientes líneas tomadas de su artículo “Las hermosas gemelas”, publicado en *La Jornada*, México, 1 de septiembre de 1995:

importantes acondicionamientos para continuar sirviendo a las tareas académicas conservatorianas.

En diciembre de 1938, García de Mendoza planteaba ante el Jefe del Departamento de Bellas Artes como una posibilidad para remediar tal situación, el hecho de que se le pudiera otorgar el edificio que ocupaba el Departamento de Estadística en el Castillo de Chapultepec, dado que por su ubicación, ofrecería a los conservatorianos la posibilidad de trabajar con libertad en un ambiente “alejado de ruidos que obstaculizan toda labor musical y con algunas obras de acondicionamiento se tendría local suficiente para tener salones de clases, salón de Conciertos, bibliotecas, discoteca y oficinas”.³

Ello remediaría las condiciones del inmueble que ocupaba el plantel, a las que calificaba de “desastrosas”, entre otros factores, por ser impropia

Una en cada esquina, parecidas mas no idénticas, ambas bellas y majestuosas; son las casonas del Mayorazgo de Guerrero, que a sus 200 años de edad y a pesar del abandono, lucen magníficas en la calle madre de la cultura americana: Moneda. Aquí donde se fundó la primera universidad, academia de las artes, casa de moneda e imprenta, tuvo el buen tino de establecer sus residencias don Juan Guerrero de Luna, a quien le fue concedido el Mayorazgo en el siglo XVI por el rey Felipe II. Las primeras construcciones fueron tipo fortaleza, como se acostumbraba en esa época cuando prevalecía el temor de que sobreviniera un levantamiento indígena. En el siglo XVIII sus descendientes aún poseedores de fortuna, contrataron al excelente arquitecto don Francisco Guerrero y Torres y le encargaron edificar los palacios que todavía podemos admirar. Los materiales fueron el aterciopelado tezontle y la elegante cantera plateada. La casa que tiene el número 14-16 luce una gran portada flanqueada por columnas de capitel jónico y jambas ornamentadas con motivos geométricos. Exquisita lacería de cantera enmarca las ventanas del segundo piso.

Remata la composición un escudo con las insignias del Mayorazgo sostenido por ángeles. Un nicho con una escultura de la Virgen de Guadalupe adorna el torreón de la esquina. El interior tiene, como toda buena casona, un amplio patio rodeado de arcos y columnas; el piso alto luce cuatro columnas toscanas que sostienen el techo de vigas. A un lado de la escalera se conserva lamentablemente, bastante deteriorado el mural de Rufino Tamayo “La música”, que data de la época en que la residencia albergó al Conservatorio Nacional. Por cierto que allí se conocieron Olga y Rufino Tamayo, cuando él pintaba el mural y ella estudiaba para concertista; platican que ella preguntó: “¿quién es ese muchacho que pinta esos monos tan horribles?”... primeras famosas palabras.

³ “García de Mendoza al Jefe del Departamento de Bellas Artes”, 28 de diciembre de 1938, Cenediap, AHINBA, c. 246, VII[181.11]

la localización de sus salones en el edificio de Moneda, ya que mientras la mayoría daban hacia la calle, que era sumamente transitada por vehículos, otros eran sumamente oscuros y húmedos e insuficientes en número. Desafortunadamente la respuesta del Jefe del Departamento Administrativo de la Secretaría de Educación no fue afirmativa, ya que indicaba que por acuerdo presidencial, dicho edificio sería convertido en museo, por lo que la permanencia de las oficinas de Estadística en dicho local era “meramente transitoria”.⁴

Estas circunstancias explican el por qué en el proyecto de plan de estudios elaborado en dicho año, Mendoza nuevamente afirmó: “es también de urgencia que se repare el edificio, dándole la adaptación para un conveniente Conservatorio o en cambio, se consiga un local apropiado en que pueda realizarse la labor social y cultural que tiene encomendada el Plantel”,⁵ por ello agregaba, era necesario:

adquirir como Sala de Espectáculos el local que ocupara la Iglesia de Santa Teresa, situada en la calle de Licenciado Verdad y que puede comunicarse fácilmente con el Conservatorio. Con una sillería conveniente y sobre todo, haciendo la compra de un órgano de tipo eléctrico (instrumento indispensable para todas las actividades de la Institución), podremos tener una bellísima Sala de Conciertos. Gestiones deben hacerse para conseguirse este objetivo con la Secretaría de Hacienda, que ha dedicado dicha sala a almacén.⁶

Por referencias vertidas posteriormente al respecto, se concluye que dicha petición fue concedida por las autoridades respectivas en el año de 1939, pues a principios de 1940, el director del plantel ratificaba al Jefe del Departamento de Bellas Artes que el Extemplo de Santa Teresa ubicado en la misma cuadra que el Conservatorio, pero con su frente hacia la calle de Licenciado Verdad, había sido cedido a la escuela para que “su nave principal sirviera de salón de actos, conferencias y conciertos”.⁷ Por tal motivo, meses después formuló la petición al Secretario de Hacienda para que se

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Primeros Anales ..., op. cit.*, p. 20.

⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁷ Cenidiap, АННВА, с. 274, exp. VII[130(VII-1)(021)]1

autorizara la posibilidad de unir los inmuebles del Extemplo de Santa Teresa y del Conservatorio, acondicionando para ello “un pasillo, una pieza para guardar instrumentos y una caseta para la instalación de un aparato cinematógrafo, así como colocar algunos vidrios y cristales”⁸ que hacían falta en la nave, con objeto de que funcionara como verdadera sala de actos y audiciones para el plantel.

Sin embargo, el problema no estaba resuelto; evidentemente día a día las deficiencias del local se agudizaban; la falta de espacios y de mantenimiento eran cada vez mayores. Era lógico por tanto, que en el informe de Salvador Ordóñez al momento de haber tomado posesión como director del Conservatorio, indicara estar recibiendo “un edificio sucio, mal acondicionado, sin siquiera una sala de espectáculos o auditorio decente. Edificio con mucha ‘tradición’ arquitectónica colonial pero casi inservible para un moderno conservatorio con condición especial de acústica para las clases aisladas como en las Hochschule alemanas”.⁹

Por tal motivo, planteaba como la primera urgencia por corregir para el año de 1943, la de “buscar otro edificio o reformar el actual, pero dotar al Conservatorio cuando menos de una sala decente o auditorio para las pruebas continuas de los alumnos”.¹⁰ Disponer de un auditorio y de salones propios para los ensayos de orquesta y conjuntos musicales del plantel, era una prioridad indubitable de su administración, lo que lo impulsó a pedir al Director General de Educación Extraescolar y Estética, se gestionara ante la autoridad competente la cesión al Conservatorio del local ubicado en Donceles 104.¹¹

Sin embargo, la solución no tardó en llegar, pues al poco tiempo de ser designado como nuevo Secretario de Educación Jaime Torres Bodet por el Presidente de la República, Manuel Ávila Camacho, fue nombrado Oficial Mayor de ella un personaje clave, el licenciado Ernesto Enríquez, que desde años atrás era catedrático de Historia de la Música justamente en el Conservatorio, lo que favoreció de manera fundamental para que el titular

⁸ Cenidiap, AHINBA, c. 282, exp. VII[185(VII-1)]1

⁹ Cenidiap, AHINBA, c. 445, exp. J[201.3(EB 2-1)]1 Cabe recordar que Ordóñez había estudiado varios años en Alemania, lo que debió influir determinadamente en su evaluación sobre las condiciones físicas del inmueble conservatoriano

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cenidiap, AHINBA, c. 350, exp. J[184(JS-1)]1

del Ejecutivo, ordenara la construcción de un edificio adecuado que diera alojamiento al Conservatorio.¹²

Circunstancias de la adquisición del inmueble conservatoriano

Para satisfacer las demandas de mejores condiciones de espacio de los conservatorianos, las autoridades otorgaron al plantel musical el terreno que ocupaba el Club Hípico Alemán en Avenida del Castillo no. 200 en las Lomas de Chapultepec —posteriormente Avenida Presidente Mazaryk no. 582, colonia Polanco—, comprendido en el listado anexo a la Ley relativa a Propiedades y Negocios del Enemigo del 11 de septiembre de 1942.¹³ Las condiciones de la Segunda Guerra Mundial habían propiciado que el 31 de agosto de 1944, el Ejecutivo declarara de utilidad pública los terrenos del referido club,¹⁴ no obstante que había sido el Presidente Pascual Ortiz Rubio en 1934, quien había vendido en \$115,000.00 a la sociedad hípica dicho predio, otrora parte de la antigua hacienda de Polanco o Los Morales cuyos linderos eran: al norte, la Calzada de la Piedra Redonda; al este, la fracción segunda de Palmitas; al oeste, el Ferrocarril de Cuernavaca, y al sur, el Río de los Morales o de Polanco.¹⁵

Una vez ocupado el terreno por la Junta de Administración y Vigilancia de la Propiedad Extranjera y sin que mediara reclamación por parte del club, se levantó la escritura pública 11040 en la Notaría no. 74, a cargo del licenciado Francisco Vázquez Pérez,¹⁶ correspondiente al traslado de dominio de dicho predio, valuado en \$641,625.20 pesos al Comité Administrador

¹² Sandi, Luis. *De Música ...*, *op. cit.*, p. 150.

¹³ Publicada el 13 de junio de 1942, *Diario Oficial de la Federación*, México.

¹⁴ Decreto publicado el 20 de marzo de 1945 en el *Diario Oficial de la Federación*, México.

¹⁵ AGNDF, Notaría no. 74, Escritura Pública no. 11040 del 6 de junio de 1945, f. 145. Actualmente, el terreno del Conservatorio en Polanco está limitado, al norte, por Avenida Presidente Mazaryk, al este por las instalaciones de la embajada de Cuba y dependencias educativas federales, al sureste, por la calle Campos Eliseos y hacia los rumbos del sur y oeste por el Boulevard Manuel Ávila Camacho.

¹⁶ Francisco Vázquez Pérez, notario desde 1935 a 1975, año de su fallecimiento, dio fe de los comicios electorales presidenciales a lo largo de varias décadas.

del Programa Federal de Construcción de Escuelas;¹⁷ en ella se especificaba que el inmueble, con una superficie de 54,350 m², comprendía las siguientes instalaciones: edificio principal, caballerizas, alberca, cancha para tenis, habitaciones para la servidumbre y bodega.¹⁸

Las circunstancias antes expuestas, fundamentan por qué en la misma ley de creación del INBAL del 46, al momento de referir el artículo 4° lo respectivo al patrimonio a que como persona jurídica tenía derecho de poseer el Instituto, la fracción III incluyera entre los edificios y terrenos contemplados para su uso, al “nuevo edificio del Conservatorio Nacional; la totalidad de los terrenos que constituían el ‘Club Hípico Alemán’, en la Avenida del Castillo y calle de Mazarik, con una extensión de cincuenta y tres mil metros cuadrados”, así como el edificio ubicado en dichos terrenos que ocupaba la Escuela de Danza y los correspondientes a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, el Palacio de las Bellas Artes, el Teatro Hidalgo y Extemplo de San Diego, independientemente de los demás que el Gobierno Federal destinara al servicio del mismo.¹⁹

Sin embargo, correspondió a la administración del licenciado Miguel Alemán realizar propiamente la construcción del edificio que albergaría al Conservatorio, cuyo diseño encargó al arquitecto Mario Pani, artista que con la construcción del Hotel Reforma en la década anterior había saltado a la fama siendo reconocido como “el arquitecto” del régimen.²⁰ Era la época en la que el desarrollo económico del país permitía resolver en gran escala los

¹⁷ De dicha cantidad, \$539.770.00 correspondían al terreno y \$101,857.20 a las construcciones, equipo, muebles y anexos del predio. AGNDF, Escritura Pública no. 11040, f. 144.

¹⁸ *Ibidem*, f. 143.

¹⁹ “Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura”, en *Diario Oficial de la Federación*, México 31 de diciembre de 1946. Cuatro años después, el 1° de noviembre de 1950, en el Diario Oficial se decretaría una modificación a esta fracción, por la que se desincorporaba de su patrimonio la finca número 14 y 16 de las calles de la Moneda, *Diario Oficial de la Federación*, 1° de diciembre de 1950. Al poco tiempo y luego de haber quedado en poder de la Secretaría de Patrimonio Nacional, el 24 de septiembre de 1959 se decretó destinar este inmueble, antigua sede del Conservatorio, al Instituto Nacional de Antropología e Historia en calidad de monumento histórico. *Diario Oficial de la Federación*, 19 de octubre de 1959.

²⁰ A Pani, que se decía alumno de Le Corbusier se debieron, aparte del Conservatorio, la Escuela Nacional de Maestros, Ciudad Universitaria y los conjuntos habitacionales Benito Juárez, Miguel Alemán y Tlatelolco. Ayala, Diego, “Ofrecen homenaje póstumo a Mario Pani”, *Reforma*, 31 de marzo de 1996.

problemas sociales de la capital mexicana, lo que implicaba que se procuraran resolver los problemas urbanísticos en conjunto.²¹

Mientras tanto, en 1947 el Conservatorio fue trasladado provisionalmente a un pabellón del edificio de la Escuela Normal Superior en avenida Rivera de San Cosme 83. Sin embargo, era tan incómoda su situación que en julio de dicho año Luis Sandi, para entonces ya nombrado jefe del departamento de Música, indicó a Chávez que, “de no permitírsele hacer uso del tercer piso del ala del edificio en que está instalado el Conservatorio, los alumnos y profesores del plantel sufrirán grandemente, tanto más cuanto que la inscripción en el sector infantil de la escuela ha sido muy abundante”.²²

En el mismo tenor, se solicitaba al Secretario de Educación que los instrumentos y el mobiliario del Conservatorio que estaban en la biblioteca de la Escuela Normal, fueran también llevados al tercer piso del edificio, con objeto de que la biblioteca pedagógica funcionara normalmente, pues hasta entonces su salón había servido como archivo y bodega.

Al cabo de un año, el licenciado Manuel Gual Vidal, titular de Educación Pública de la administración de Miguel Alemán, dio las primeras órdenes para que el INBAL procediera a trasladar en los camiones necesarios y con el personal de mozos y servicio especializado de pianos, los enseres del Conservatorio hacia su nueva sede, con objeto de que a la brevedad se hiciera la mudanza de este plantel y de la Escuela Secundaria de Arte al nuevo edificio que ocuparían.²³ Al final, la Escuela de Danza tuvo cabida también en las nuevas instalaciones del Conservatorio, lugar en el que laboró en la parte posterior del mismo hasta que fue trasladada posteriormente a la que sería su sede por casi tres décadas en el Auditorio Nacional.

²¹ Medellín, Jorge L., “Arquitectura”, en *México, 50 años de Revolución. IV. La Cultura*, México, FCE, 1962, pp. 278-278.

²² “Luis Sandi a Carlos Chávez”, 2 de julio de 1947. Cenediap, AHINBA, c. 430, exp. J[184(EB2-1)]1

²³ Cenediap, AHINBA, c. 429, exp. J[164(EB2-1)]1

Inauguración de la sede de Mazaryk

El viernes 18 de marzo de 1949, fue la fecha elegida para inaugurar las obras del Conservatorio Nacional de Música en una ceremonia que encabezaron el Presidente Miguel Alemán y el licenciado Gual Vidal, Secretario de Educación. Salvador Novo al respecto recuerda:

El presidente llegó puntualísimo, como siempre; y en cuanto aterrizó de su coche, en que venía el licenciado Beteta, Lauro Ortega y otros políticos, fue rodeado por otros, y la comitiva quebrantada. Entre aplausos y apretones llegó hasta sus asientos del ‘auditorium’ circular, y empezó el programa con un Honegger dirigido por Moncayo y ejecutado por la Sinfónica del Conservatorio. Luego, Carlos leyó un discurso en que hacía la breve historia del Conservatorio desde los tiempos de García Cubas hasta el presente, y se refirió al escaso patrocinio oficial que recibe el arte. Después, Blas Galindo dirigió su “Suave Patria” con la Orquesta y los Coros del Conservatorio de que es director, y tuvo con ello un triunfo estruendoso. Irradia simpatía este indio purísimo y lleno de talento musical. La contagió, y no se acababan las ovaciones.

Luego el presidente declaró inaugurado el edificio, se tocó y cantó el Himno, y empezó un recorrido del edificio²⁴.

En aquel discurso, Carlos Chávez como Director del INBAL, denunció el estado de abandono en el que se encontraba la cultura del país, al advertir que sólo se producían florecimientos artísticos y culturales cuando el Estado mismo llevaba a cabo tareas conducentes a su impulso “infalible, duradero, costoso en esfuerzo y dinero”, y advertía: “La miseria de cultura es más grave aún que la miseria de dinero: la miseria total es preferible a la insolente opulencia inculta”.

Por tal motivo, reconocía el valor de la costosa obra realizada en aras del provecho cultural del país, ya que hasta esos momentos, decía, en México “no ha habido un sistema, ni siquiera incipiente, de escuelas, teatros, museos, talleres, academias, que desarrollen y estimulen la creación de nuestro arte y nuestros artistas con un sentido general”, por lo que evidentemente, era

²⁴ Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, comp. y nota prel. de José Emilio Pacheco, México, CNCA, INAH, 1994, p. 282. (Memorias Mexicanas)

ya la hora “de empezar la tarea organizadora de una cultura superior, generalizada y penetrante”, por lo que finalizaba, “ojalá que este nuevo edificio sea como marca de una nueva etapa”.²⁵

Al momento de su inauguración, Novo comentó que de vez en cuando escuchaba a Luis Sandi quejarse de que había el peligro de que en los salones de clase no cupieran los alumnos o los pianos,²⁶ pero más de dos décadas después, en 1966, y con motivo del centenario del Conservatorio, el propio Sandi calificó a dicho edificio como el “más hermoso de los que ocupan los conservatorios de todo el mundo”, aunque aún entonces tenía “un defecto, el único: su escasez de comunicaciones”.²⁷

El plantel fue diseñado como una herradura en cuyo centro se construyó un teatro al aire libre a la usanza helénica; dispuesto en dos plantas, el inmueble fue dotado con una veintena de salones para clases grupales y con más de cuarenta para clases individuales de canto o instrumento; dieciséis de ellos, eran aptos para realizar música de cámara, y se localizaban en la planta baja separados por pequeños jardines y, dieciséis más, con aspecto de cubículos, habían sido diseñados para el estudio individual de los alumnos en la planta superior. El “efecto” resultaba impresionante, según recordaba Novo, pues al recorrer “los pasillos adornados con jardineras, y ellas adornadas con los sacramentales hules y las salvias pintas que trepan por las columnas”, parecía estar “en un hotel o en una enorme tienda de flores”.²⁸

Característica de todos sus salones, era el recubrimiento acústico especial con que se les había dotado. Contaba también con cuatro salas para conferencias, proyecciones cinematográficas o recitales, así como los espacios destinados a la biblioteca y fonoteca, presidiendo la construcción el teatro con capacidad para 1,100 personas —en el que José Clemente Orozco pintara bocetos en sus paredes laterales— y que al poco tiempo se llamó Auditorio “Silvestre Revueltas”.

Terreno triangulariforme, en el vértice del mismo se construyeron las oficinas para la administración y seis salones que se destinaron finalmente a la Secundaria de Arte. Por otra parte, cabe destacar que el conjunto ar-

²⁵ *Nuestra Música*, México, año IV, núm. 14, abril de 1949, p. 144.

²⁶ Novo, S. *op. cit.*, p. 282.

²⁷ Sandi, L., *op. cit.*, p. 150.

²⁸ Novo, S. *op. cit.*, p. 282.

quitectónico fue inscrito en un espacioso terreno con árboles y jardines en cuyo fondo se conservó la alberca del antiguo Club Hípico, cuya cancha de tenis fue transformada en campo de fútbol.

Finalmente, en la parte superior del edificio central, se colocó un frontispicio con un grupo escultórico de grandes dimensiones integrado por cinco figuras alegóricas de la música autóctona mexicana, al frente del cual se dispuso una fuente, limitada al oeste por el espacio que se destinó para cafetería. Con tales características físicas y con la planta docente próxima al centenar de mentores, el Conservatorio pudo dar cabida fácilmente a su población escolar cercana al millar de alumnos.

Organización escolar conservatoriana (1949-1967)

La gestión de Blas Galindo que inició en agosto de 1947 y que perduró hasta enero de 1960, desde un punto de vista pedagógico, hunde sus raíces en los cambios programáticos que tuvieron lugar a mediados de los años cuarenta en la institución, especialmente a raíz de la implementación de los planes de estudio de 1945 y 1946, y que constituyeron el marco académico a partir del cual emanó el “Plan Galindo” de principios de los cincuenta.

Los planes de estudio de 1945 y 1946: antecedentes del “Plan Galindo”

A partir de que en 1942 fuera puesto en vigor el plan formulado por la administración de Salvador Ordóñez, las autoridades no tardaron en promover la aplicación de uno nuevo; dicha tarea correspondió al propio Oficial Mayor de la Secretaría, el licenciado Enríquez, quien dispuso la implementación del nuevo ordenamiento, derogatorio del anterior, para el periodo escolar de 1945.

Si bien los objetivos encomendados a la institución eran los mismos que en el plan del 42, lo cierto es que su principal diferencia era el nuevo esquema de organización de las carreras, las cuales implicaban por primera vez la diferencia cualitativa entre ejecutantes y concertistas. Consecuencia de ello era que ejecutantes, cantantes y compositores, obtendrían un diploma de la

Secretaría de Educación Pública, en tanto que concertistas; cantantes de ópera o liederistas; Profesores especializados en la educación musical elemental; en la enseñanza de un instrumento; en canto especializado en ópera o lied; los Maestros en composición y director de conjuntos vocales e instrumentales, así como los Maestros especializados en la enseñanza de la composición, al momento de concluir sus estudios y cumplir con los requisitos respectivos, se harían acreedores a un título profesional emitido por la Secretaría de Educación Pública.²⁹

Los cambios curriculares al respecto, contemplaban las siguientes particularidades:

Los Profesores especializados en educación musical elemental, tendrían por primera vez entre sus materias, las siguientes: Psicotécnica pedagógica, Historia del arte, Historia de la Pedagogía, Historia de la Música Occidental, Ciencia de la Educación, Sociología aplicada a la Educación, Didáctica general y especial, Lógica y Ética.

Los Concertistas y los Cantantes liederistas, cursarían tres años más de estudios en los cuales, aparte de continuar con el estudio de su especialidad, deberían acreditar: Conjuntos de Cámara, Historia de la Música, Historia del Arte y Estética, además de Prácticas escénicas y un tercer Idioma los cantantes de concierto.

Los Cantantes de Ópera, continuarían con las asignaturas de Canto, un tercer Idioma, Historia de la Música, Historia del Arte, Estética, Conjuntos de ópera, Prácticas Escénicas e Historia del Traje.

Maestro en Composición y Director de Conjuntos vocales e instrumentales, sería el título de la carrera emanada de la fusión entre las de Compositor y Director de Orquesta, y a la cual podría aspirar el alumno que concluyera como antecedente para su ingreso, los estudios de compositor.

²⁹ Art. 4o. del *Plan de Estudios y Reglamento del Conservatorio Nacional de Música*, México, 1945. (Cfr. anexo correspondiente)

El título de Director de conjuntos vocales e instrumentales podría ser obtenido por los concertistas que hubieran además llevado: Instrumentación para banda y orquesta; Escritura para coro; Práctica de dirección de conjuntos vocales; de conjuntos instrumentales, y de orquesta.

Finalmente, los Profesores especializados en la enseñanza de un instrumento, en la enseñanza de la composición o del canto, tendrían entre sus materias, las siguientes: Anatomía, Fisiología e Higiene general; Fisiología e Higiene especial; Psicología; Ciencia de la Educación; Lógica y Ética; Didáctica general y especial.³⁰

Este plan, cuyo cumplimiento encomendó a principios de marzo de 1945 el entonces Jefe del Departamento de Música, Luis Sandi al Director del Conservatorio, Francisco Agea,³¹ fue sustituido por el que se elaboró para el ciclo escolar de 1946-1947, en el cual se observan coincidencias importantes con el esquema de organización escolar que se puso en marcha en el año de 1949, es decir, en el momento en que el Conservatorio iniciaba su vida en las instalaciones de Mazaryk.

Conforme a dicho plan, las carreras se dividían en los siguientes apartados:

Técnicas

Ejecutante (piano, violín, órgano, viola, violonchelo, contrabajo arpa, guitarra, clarinete, saxofón, flauta, fagot, oboe, corno inglés, corno, trompeta, trombón o tuba)
Cantante
Compositor

Técnicas Superiores

Concertista
Cantante de Ópera
Cantante Liederista
Director de Conjuntos Vocales e Instrumentales

³⁰ *Ibidem*.

³¹ “Luis Sandi al Director del Conservatorio”, Cenidiap, AHINBA, c. 445, exp. J[201.3 (EB2-1)]1

Especialista en Investigación Musical
Maestro en Composición

Pedagógicas

Profesor Especializado en Educación Musical Escolar
Profesor Especializado en la Enseñanza de un Instrumento
Profesor de Canto Especializado en la Enseñanza de la
Composición

En el nuevo esquema, se planteaba el hecho de que para iniciar cualquiera de dichas carreras, era “requisito indispensable haber terminado el ciclo completo de Enseñanza Secundaria de Arte”, integrado por tres cursos de Solfeo, de Instrumento o Canto y dos de Conjuntos Corales. Asimismo, sólo se otorgaría título profesional, previo examen correspondiente, a los alumnos que concluyeran la carrera de Maestro en Composición, o bien, cualquiera de las del área pedagógica; el resto obtendría exclusivamente un diploma expedido por la Secretaría de Educación Pública.

Por otra parte, dentro de las modificaciones curriculares figuraba la de que Concertistas y Cantantes de Ópera y Lied, deberían cursar las materias de Historia de las artes plásticas, Elementos de Estética y Estética Musical, y Conjuntos de Cámara; los cantantes de concierto además un tercer Idioma, y los de ópera, el Idioma y Prácticas Escénicas. Asimismo, cualquiera podía continuar hacia la carrera de Director de Conjuntos Vocales e Instrumentales, siempre que hubiera concluido alguna carrera técnica de compositor, cantante o ejecutante; finalmente, quienes optaran por el diploma de Especialista en Investigación Musical, deberían cursar las materias de Historia de la Música en México; de las Artes Plásticas; Acústica superior; Estética y Estética Musical; Investigación del Folklore Universal y Semiografía Musical.

En ambos planes, es decir, tanto el de 1945 como el de 1946, se contemplaba también la posibilidad de ofrecer cursos libres y de mejoramiento profesional.

Un par de años después, cuando el Conservatorio llegó a ocupar sus nuevas instalaciones en Polanco, figuró en el prospecto escolar entonces distribuido un planteamiento curricular, previo al del “Plan Galindo”, que hace suponer existió de por medio un antecedente pedagógico, puesto que en él figuraba una estructura que difiere en ciertos matices de las antes descritas.

Divididos los estudios en cinco secciones:

- a) De Iniciación
- b) De Secundaria
- c) De Estudios Técnicos
- d) De Estudios Técnicos Superiores
- e) De Estudios Normales

Estas se caracterizaban por los siguientes aspectos:

La Sección de iniciación admitiría niños de 8 a 14 años, y las materias a cursar serían Solfeo, Canto Coral e Instrumento.

La Sección de secundaria tendría como finalidad “explorar y orientar la vocación de los alumnos hacia el estudio profesional de la música”, de modo que a las materias propias de la Secundaria, se agregarían Solfeo e Instrumento o Canto.

La Sección de Estudios Técnicos comprendería las carreras de:

- a) Ejecutante instrumentista
- b) Cantante

La Sección de Estudios Técnicos Superiores permitiría cursar las carreras de:

- a) Compositor
- b) Concertista
- c) Cantante de Ópera
- d) Cantante liederista
- e) Director de conjuntos vocales e instrumentales
- f) Folkloreista
- g) Musicólogo

Finalmente, la Sección de Estudios Normales integraba las carreras de:

- a) Maestro especializado en la enseñanza de instrumento o canto
- b) Maestro especializado en la enseñanza del solfeo
- c) Maestro especializado en la enseñanza de la composición
- d) Maestro especializado en la educación musical escolar

Una revisión somera acerca de esta distribución de estudios, indica que a mediados de los años cuarenta las innovaciones curriculares en el plantel fueron, de manera resumida, las siguientes:

- 1° Se consideraron como antecedentes de la educación musical profesional, tanto los estudios realizados en la sección de Iniciación como los correspondientes a la Secundaria de Arte.
- 2° Se distinguió entre el estudio a nivel técnico y el estudio a nivel técnico superior, diferenciando uno de otro, en términos artísticos, como nivel de ejecutante o de concertista; dicotomía que desde entonces y hasta el plan de 1979 se ha mantenido en la institución.
- 3° La carrera de Cantante se especializó, en su nivel superior, en los géneros operístico y de concierto (cantante de lieder).
- 4° La especialización en Dirección de Orquesta, volvió nuevamente a considerarse como carrera a nivel superior.
- 5° Se introdujeron dos nuevas carreras, ambas ubicadas en el ámbito de la investigación musical: la de Musicología y la de Folklorología.
- 6° Se eliminó la de Pianista Acompañante que se impartía desde el plan de 1933.
- 7° Asimismo, se introdujeron cuatro modalidades de especialización para los alumnos que optaran encauzarse hacia el magisterio de la música, ya fuera en la rama de la enseñanza de un instrumento, del canto, del solfeo o bien en la educación musical escolar.

Por otra parte, en aras de contribuir a la superación tanto de quienes hacían de la música su modo de vida, como de los maestros de música en ejercicio en los distintos niveles de educación, el Conservatorio abrió una variada gama de posibilidades para realizar estudios complementarios de capacitación en sus aulas, a saber:

I. Cursos Especiales Superiores.

Para profesores graduados y profesores de música en ejercicio.

- II. Cursos de Mejoramiento Profesional.
Para músicos militantes³² con objeto de que ampliaran sus conocimientos.
- III. Cursos de Regularización.
Para los maestros de música en ejercicio, fueran de primaria, secundaria o normal, con objeto de que pudieran adquirir el título profesional correspondiente.
- IV. Cursos de Capacitación Musical.
Para maestros normalistas, con objeto de que pudieran enseñar nociones elementales de música a sus alumnos en calidad de auxiliares de los maestros especialistas del área.³³

A partir de esta organización escolar, el conjunto principal de docentes que laboraba en la institución al momento de abrir sus puertas en 1949 en la nueva sede de Mazaryk, estaba integrado por los siguientes catedráticos, conjunto del cual, cabe hacer la advertencia, no se incluyen los nombres de quienes impartían clases de idiomas y de formación pedagógica:

Docentes del Conservatorio Nacional de Musica

Fundadores del plantel de Mazaryk³⁴

(1949)

Piano	Órgano
Alberto Montero	Jesús Estrada
Carmen Bretón	
Esperanza Cruz	Guitarra
Francisco Agea	Francisco Salinas
Jesús Estrada	
Joaquín Amparán	Arpa
Luz Meneses	Eustolia Guzmán
Manuel Rodríguez Vizcarra	
María García Genda	
María Teresa Elorduy	
Miguel C. Meza	

³² Militantes, los que hacían de la música su forma de vida, aun sin que para ello contaran con título profesional expreso.

³³ "Prospecto Conmemorativo del Conservatorio al inaugurarse en Mazaryk", México, 1949.

³⁴ *Ibidem.*

Violín	Oboe
Ezequiel Sierra	Jesús Tapia
Francisco Contreras	
José Rocabrana	Fagot
José Smilovitz	Alfredo Bonilla
Luis G. Saloma	
	Trombón
Violonchelo	Fernando Rivas Osorio
Domingo González	
Imre Hartman	Percusión
	Carlos Luyando
Contrabajo	
José Luis Hernández	Conjuntos Corales
	Julio Jaramillo
Canto	
Ángel R. Esquivel	Conjuntos de Orquesta
Aurora Chávez de López	Blas Galindo
Consuelo Escobar de Castro	
Fanny Anitúa	Conjuntos Instrumentales
Guadalupe Medina de Ortega	Aurelio Fuentes
Lamberto Castañares	José Rocabrana
María Bonilla	
Sonia Verbitzky	Conjuntos de Cámara
	Sandor Roth
Flauta	
Agustín Oropeza	Conjuntos de Ópera
	Guido Picco
Clarinete y Saxofón	Prácticas Escénicas
Rodolfo Rosales	Charles Laila
Corno	Prácticas de Lectura y Audición
José Sánchez	Eduardo Hernández Moncada
Valentín García	
	Lectura Musical para Instrumentis-
Trompeta	tas Militantes
Fidel García Rodríguez	Jesús Torres Franco

Armonía

Carlos Jiménez Mabarak

José Pablo Moncayo

Juan León Mariscal

Análisis Musical

a Través de la Historia

Blas Galindo

Rodolfo Halffter

Análisis Musical

Juan D. Tercero

Composición

José Pablo Moncayo

Juan León Mariscal

Blas Galindo

Historia de la Música

Francisco Agea

Rodrigo Valle Leyva

Solfeo

Fernando Burgos

Gerónimo Baqueiro Foster

Luis Guzmán

Pedro Michaca

Teodoro Campos Arce

El Plan de Estudios de 1951

En términos generales, este ordenamiento pedagógico, al que podría llamarse “Plan Galindo”, y su respectivo reglamento interno mantuvieron la esencia de las características antes descritas con respecto a la organización de los estudios y cursos impartidos por la escuela conservatoriana, con la salvedad de que en el rubro del objetivo institucional, se determinaron como finalidades institucionales por alcanzar:

- I. La Enseñanza profesional de la Música
- II. La preparación de maestros especializados en la enseñanza musical³⁵

La sección de Iniciación continuó impartiendo clases de Solfeo, Instrumento y Conjuntos Corales a los pequeños entre 8 y 14 años de edad, pero además se indicó que debería ser cursada en el lapso de uno a cuatro años.

La sección de Estudios Secundarios, distribuyó sus asignaturas conforme al cuadro que se presenta a continuación, con la particularidad de que mientras los programas aplicados en las materias generales de la educación secundaria eran conforme a los que dictaba la Dirección General de Segunda Enseñanza, los correspondientes a las asignaturas específicas de música (Solfeo, Piano, Instrumentos, Conjuntos Corales), eran los que estuvieran en vigor en el Conservatorio Nacional de Música.³⁶

³⁵ *Plan de Estudios y Reglamento Interior del Conservatorio Nacional de Música*, México, 1952. (Ver anexo correspondiente)

³⁶ “Informe de Ángel E. Salas al Subdirector del INBA, Julio Prieto”, 11 de abril de 1947, Cenediap, AHINBA, caja 445, exp. J[201.3/EB2-8]1

Primer Año	Segundo Año	Tercer Año
Matemáticas	Matemáticas	Matemáticas
Lengua y Literatura Castellana	Lengua y Literatura Castellana	Lengua y Literatura Castellana
Biología	Biología	Biología
Geografía	Geografía (humana)	Geografía de México
Lengua Extranjera	Lengua Extranjera	Lengua Extranjera
Historia Universal	Historia Universal	---
---	Historia de México	Historia de México
---	Educación Cívica	Educación Cívica
Dibujo de Imitación	Dibujo (Constructivo)	Modelado
---	Física	Química
Educación Física	Educación Física e instrucción premilitar	Educación Física e instrucción premilitar
Solfeo	Solfeo	Solfeo
Instrumento musical o Anatomía y Fisiología del aparato de fonación	Instrumento o canto	Instrumento o canto
---	Conjuntos corales	Conjuntos corales

Para ingresar a la sección de Estudios Técnicos, que permitía al alumno convertirse en ejecutante instrumentista o cantante, se mantuvo el requisito de cumplir con los tres años de la Escuela Secundaria de Arte, dado que una vez aprobadas las materias musicales que en ella se cursaban, el alumno podría ingresar al cuarto año de estudios profesionales, prácticamente el primero de la sección técnica que constaba de cuatro años más, cuyas materias eran:

a) Para los instrumentistas:

Instrumento, 4 años
 Armonía, 2 años
 Acústica Musical aplicada, 1 año
 Conjuntos Corales, 1 año
 Cultura Física, 3 años
 Prácticas de Lectura y Audición, 1 año

Análisis de la música a través de la Historia, 3 años
Prácticas de Conjuntos de Orquesta, 3 años

A las que se sumaban Prácticas de lectura a primera vista para los pianistas y Francés, de carácter optativo.

b) Y para los cantantes:

En general las mismas asignaturas, pero con las siguientes particularidades: se debían cursar dos años de Piano complementario; Francés en calidad de materia obligatoria; en vez de conjuntos instrumentales, Práctica de Conjuntos para Cantantes y Práctica escénica, exonerándolos de Lectura a primera vista.

Los Estudios Técnicos Superiores, se organizaban de la siguiente manera:

a) Cantantes de Ópera, 2 años:

Canto, 2 años
Idiomas, 2 años
Prácticas Escénicas, 2 años
Conjuntos de Ópera, 2 años
Cultura Física, 2 años
Historia del Teatro Lírico, 1 año
Corrientes Estéticas, 1 año.

b) Cantantes de Concierto, 2 años

Canto, 2 años
Idiomas, 2 años
Conjuntos de Cámara para Cantantes
Cultura Física, 2 años
Corrientes Estéticas, 1 año

c) Concertistas, 3 años

Instrumento, 3 años
Cultura Física, 3 años
Corrientes Estéticas, 1 año
Prácticas para solistas en orquesta o
Conjuntos de cámara, 1 año

d) Compositor, 7 años

Esta carrera incluía como innovaciones principales con respecto a las del plan anterior, el hecho de llevar la materia de Cultura Física a lo largo de toda la carrera, es decir, diez años; asimismo, contemplaba dos años de Acústica, uno de Folklore Musical Universal, uno de Folklore Musical de México, sólo cinco cursos de Composición, uno de Corrientes Estéticas, y por primera vez, la materia de Historia de la Música Mexicana, cursado después de dos años de Historia de la Música Universal.

e) Director de conjuntos vocales o instrumentales, 7 años

Con un plan de estudios similar al de los compositores, la diferencia que presentaba era la inclusión de la clase de Práctica de afinación de instrumentos; en vez de Historia de la Música en México, la materia de Historia del Arte Lírico, y las asignaturas de Técnica de Dirección de Conjuntos y Prácticas de Dirección de Conjuntos

f) Folkloreista, 7 años

Los alumnos de esta carrera llevarían un tronco común hasta el séptimo año con los compositores, a partir del cual cursarían las materias de Historia de México Antiguo, Folklore, Historia Superior de la Música, Náhuatl, Maya, Francés, Arqueología, Etnografía, Prácticas de Audición y Grafismo Musical, Sistema de Catalogación y Archivo, Prácticas de Investigación Folklórica y Acústica Superior, todas ellas con duración de un año, menos los idiomas.

g) Musicólogo, 7 años

De manera similar al anterior, a partir del séptimo año de la carrera de Composición, se cursarían las materias propias de la especialidad como: Historia Universal, Historia Superior de la Música, Historia de la Música de México, Historia del Arte, Paleografía Literaria, Paleografía Musical, Latín, Alemán, Elementos de Lengua Griega, y Acústica Superior.

Sin embargo, ante la imposibilidad de contar con maestros para todas las materias correspondientes a otras áreas humanísticas, la institución aceptó que los alumnos presentaran la constancia de haber acreditado dichos cursos en otras instituciones de educación superior.

A su vez, comprendidos los Estudios Normales como aquéllos en los que se formaban los Maestros especializados en el Solfeo, Canto o enseñanza de un instrumento y en la Composición, quienes pedían que el alumno aspirante

a ingresar hubiera concluido los estudios correspondientes a la carrera de ejecutante instrumentista o cantante. Su duración era de 3 años, y entre las materias que debían cursar figuraban, además de Cultura Física -obligatoria para todas las carreras-: Psicología General, Historia de la Pedagogía, Ciencia de la Educación, Didáctica General, Sociología aplicada a la Educación, Práctica de la Enseñanza de la Especialidad y Corrientes Estéticas.

Los alumnos que se especializaran en el Solfeo, deberían además cursar Práctica de Afinación de Instrumentos, y los que lo hicieran en la Composición, Folklore Universal.

Por su parte, a los alumnos de la carrera de Maestro Especializado en la Educación Musical Escolar, se les pedía un programa especial de tres años una vez que concluyeran la Secundaria de Arte, cuyas materias eran:

Piano, 4 años
 Prácticas de Lectura y Audición, 1 año
 Armonía, 1 año
 Conjuntos Corales, 1 año
 Canto, 3 años
 Análisis de la Música a través de la Historia, 3 años
 Ciencia de la Educación, 1 año
 Didáctica General, 1 año
 Sociología aplicada a la Educación,
 Práctica de Dirección de Conjuntos Corales, 2 años
 Prácticas de Enseñanza de Solfeo elemental y Canto coral.
 Historia de la Pedagogía, 1 año
 Psicología General, 1 año
 Cultura Física, 4 años

Finalmente, en cuanto a los cursos complementarios y de superación que el Conservatorio impartió, figuraron:

- a) Cursos de Mejoramiento Profesional para Músicos Militantes, desarrollados en cuatro años, en los que se impartían clases de Solfeo, Instrumento, Conjuntos de Orquesta y Armonía.

- b) Cursos de Regularización Magisterial, desarrollados en cuatro años, en los que se impartían clases de Piano y Canto, Prácticas de Lectura y Audición, Conjuntos Corales, Psicología General, Armonía, Análisis de la Música a través de la Historia, Historia de la Pedagogía, Ciencia de la Educación, Didáctica General, Sociología aplicada a la Educación, Dirección de Conjuntos y Corrientes Estéticas, mismas que también podrían ser revalidadas por haber sido acreditadas en alguna otra institución; con la salvedad de que serían impartidas provisionalmente, decía el plan, en tanto eran aprobadas conforme a la Ley de Profesiones.
- c) Cursos de Capacitación Musical para Maestros Normalistas, desarrollados en tres años, comprendían Solfeo, Piano, Canto Coral, Canto, Historia de la Música y Metodología Musical y Programas.
- d) Cursos de Postgraduados, no obstante, en el propio plan se indicó que en su oportunidad habrían de ser dados a conocer por la convocatoria que al respecto emitiera la Dirección del Plantel.³⁷

En resumen, en comparación con el panorama presentado hacia 1949, el plan de 1951 mantuvo los criterios que a lo largo de la década de los cuarenta se habían considerado, tanto al robustecer la formación inicial del alumnado, como valorar la importancia de acrecentar la calidad de la educación que deberían recibir los músicos en sus diferentes ramas de especialización en la fase terminal de sus carreras. Introdujo además un sector pedagógico con miras a capacitar, no sólo a aquéllos que optaran por encauzar su vocación musical a la docencia en los niveles de la educación básica, sino también a preparar a aquellos profesionistas de la música, diletantes o titulados del Conservatorio, que desearan dedicarse a la enseñanza de su especialidad, lo que se evidenció al haber instituido materias pedagógicas básicas referentes a la didáctica, historia, sociología, metodología y teoría de la educación. Por último, otro importante logro en la tarea de elevar el nivel profesional conservatoriano, fue el considerar la posibilidad de que se abriera la puerta de entrada a materias sociales y humanísticas en general para mejorar la formación académica de los egresados, según se pudo observar del análisis curricular de las nuevas carreras de Musicólogo y Folklorista, para las cuales se

³⁷ Artículo 27 del *Plan de Estudios.., op. cit.*

exigió a los estudiantes la adquisición de conocimientos profundos en otros campos del saber que les habrían de servir como auxiliares para el momento en que se dedicaran a la investigación.

Por lo que respecta a la organización pedagógico-administrativa del Conservatorio, a partir del plan de 1951 se determinó que el Consejo Técnico del plantel debería auxiliar al Director y al Subdirector, funcionarios que eran a su vez integrantes de dicho organismo, del cual el primero era el presidente. Dividida la escuela para su funcionamiento por secciones — cinco en total —, cada una de ellas tendría un Jefe nombrado por el Departamento de Música del INBAL a propuesta del director del Conservatorio, el cual fungiría como su representante nato ante el Consejo Técnico.

El director y el subdirector del mismo, mantendrían las mismas funciones que en los planes y reglamentos anteriores; en el caso de los profesores, se modificaba ahora la preferencia de que para la admisión se realizaría con profesores egresados del Conservatorio o de instituciones públicas o privadas incorporadas a la Secretaría de Educación Pública.

Por lo que respecta a los exámenes de acreditación de los cursos, éstos se distinguirían entre ordinarios, extraordinarios y a título de suficiencia. En el caso de los exámenes profesionales, se planteaba una menor dificultad para su presentación, dado que no se consideraban ahora las tres modalidades (teórico, práctico, escrito), sino más bien la realización de una obra realizada a partir de lo que debería ser su especialidad. Cantantes y Ejecutantes, presentar un recital público o privado; el compositor, presentar tres obras originales, una de ellas conforme a la estructura de una gran forma musical -sinfonía, concierto, sonata, por ejemplo-; para el Concertista, Cantante de ópera y de concierto, presentar 3 recitales públicos; el Director de orquesta, presentar 3 obras, dos instrumentales y una vocal.

Asimismo, el Musicólogo y Folklorista, deberían elaborar y sustentar oralmente una tesis acompañada de una colección de cien obras recopiladas y clasificadas, en tanto que los Compositores y los Maestros especializados en la enseñanza de un instrumento o canto, de solfeo, o de educación musical escolar deberían, además de elaborar y sustentar una tesis, realizar una prueba práctica ante el jurado.³⁸

³⁸ Arts. 96 a 101 en *Ibidem*.

Amparán y el Plan de Estudios de 1962

El 15 de enero de 1960 tomó posesión como nuevo director del Conservatorio Joaquín Amparán, profesor de piano en la institución, en cuyo periodo directivo tuvieron lugar relevantes hechos para la vida del plantel, siendo uno de los más destacados la fundación en ese mismo año del Taller de Composición del CNM que habría de quedar bajo la dirección de Carlos Chávez.³⁹

Para formar dicho taller, Chávez hubo de elegir a un “selecto grupo de los más talentosos estudiantes de composición en México”,⁴⁰ cuyos nombres fueron Humberto Hernández Medrano, Eduardo Mata, Héctor Quintanar, Jorge Daher y Jesús Villaseñor, con quienes colaboró como intérprete de las obras realizadas para piano o voz con piano, María Teresa Rodríguez.⁴¹ Dicho grupo habría de constituir uno de los más importantes núcleos de compositores contemporáneos, que a su vez, han sido forjadores de las nuevas generaciones de creadores musicales con que cuenta el país. Esta labor, desarrollada tanto de manera particular como en las propias aulas conservatorianas, tiene en la obra de Hernández Medrano⁴² a su principal

³⁹ La actividad en favor de la investigación musical realizada por Chávez, especialmente en cuestiones de etnomusicología, lo condujo a fundar en 1946 la Sección de Estudios Musicales del INBAL, que en 1977 dio lugar al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musicales (Cenidim), denominado posteriormente “Carlos Chávez”, en memoria de su fundador que falleció en 1978, y del que fue su primer director, Manuel Enríquez. Desde entonces a la fecha, este organismo se ha encargado del rescate documental e informativo con respecto al fenómeno musical, promoviendo particularmente la celebración de Foros Internacionales de Música Nueva. Estrada, Julio y Luis A. Estrada, “La música y las instituciones en el México actual (1958-1980)”, en *La música en México. I. Historia. 5. Periodo Contemporáneo (1958-1980)*, México, UNAM, IIE, 1984, pp. 82-89.

⁴⁰ Entrevista con Humberto Hernández Medrano, México, 1996. Inicialmente fue ayudado por Eduardo Hernández Moncada como asistente, y con posterioridad, por Julián Orbón. Parker, Robert L., *Carlos Chávez. Mexico's Modern-Day Orpheus*, Twayne Publishers, 1983, p. 23.

⁴¹ *Ibidem*, op. cit., p.p. 1924. Dicho taller pasó en 1977 al Cenidim a cargo de Quintanar, quien lo tomó a su cargo desde 1970.

⁴² Cfr. *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto. Siglo XX*, Eduardo Soto Millán (comp.), Tomo I, México, FCE, SACM, 1996, pp. 215-216.

exponente, cuyo Taller de Estudios Polifónicos fundado en 1975, goza en la actualidad de fama internacional.⁴³

Durante la administración de Amparán hubo además una intensa promoción a través de la academia de canto para la realización de temporadas de ópera de cámara,⁴⁴ en las que tomaron parte los maestros Umberto Mugnai y Ernesto Roemer con el apoyo musical de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y el escénico de Antonio López Mancera, lo que contribuyó a que en 1963 se estableciera la Ópera de Cámara del Conservatorio.⁴⁵ De igual manera, se organizaron cursos de verano para extranjeros con el fin de fomentar a través de ellos el estudio de la riqueza musical del país para su divulgación más allá de nuestras fronteras; al respecto, el propio Amparán expresó a la comunidad conservatoriana en su informe del año 62, que tales cursos habrían de realizarse para ser destinados

muy especialmente a elementos extranjeros que se interesen por conocer lo que en materia musical hacen otros pueblos. Se impartirán cursos intensivos de Piano, de Violín y de Historia de la Música de México, imprimiendo a todos estos trabajos un carácter nacionalista a base de estudiar obras de compositores mexicanos; de este modo se realizará un doble objetivo: despertar interés por lo nuestro y pugnar por el conocimiento y divulgación de dichas obras.⁴⁶

⁴³ En dicho taller se han formado más de 300 alumnos, de los cuales han salido docentes que actualmente laboran en los conservatorios más prestigiados de Estados Unidos y Europa, así como compositores cuya obra es altamente reconocida por el medio artístico especializado. Entrevista con el maestro Humberto Hernández Medrano, México, 1996. Dicho taller pasó en 1977 al Cenidim, quedando al frente del mismo Héctor Quintanar.

⁴⁴ Entre las óperas representadas figuraron: *Bastián y Bastiana* y *El Empresario de Mozart*; *El Lamento de Ariadna de Monteverdi-Orff*; *El matrimonio bajo las linternas* y *La canción de Furtunio de Offenbach*; *Pimpinone de Telemann* y *El Retrato de Manon de Massenet*. *Revista del Conservatorio*, México, núm. 6, marzo de 1964, p. 1. En 1964, se presentaron *Ida y Vuelta* de Hindemith; *Dido y Eneas* de Purcell y *Don Pasquale* de Donizetti, con escenografías de Carlos Díaz Dupond y Claudio Lenk, el Coro del Conservatorio de la maestra Alberta Castelazzi, y la coreografía de Josefina Lavalle de la Academia de la Danza Mexicana. *Revista del Conservatorio*, México, núm. 9, marzo de 1965, p. 16.

⁴⁵ *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958-1964*, México, INBA, 1964, p. 112.

⁴⁶ *Revista del Conservatorio*, no. 3, marzo de 1963, p. 2.

La primera etapa de tales cursos tuvo lugar en julio y agosto de 1963, y en ella se contó con la colaboración de los maestros Vicente T. Mendoza, para las clases de Folklore Musical de México; de Gerónimo Baqueiro Foster para Historia de la Música en México; así como de Julia Araya en Canto y Pablo Castellanos León en Literatura Pianística Mexicana, quienes trabajaron en aras de acrecentar los lazos culturales del país con el exterior.⁴⁷ El éxito en ellos obtenido, permitió que por tres años más se continuaran realizando eventos similares con el apoyo de los mismos maestros en dichos meses, con la única novedad de que al grupo de docentes se sumó José Kahan con la materia Conciertos para piano y orquesta.⁴⁸

Correspondió igualmente a Joaquín Amparán, la realización del IV Congreso Nacional de Música Mexicana, en el que tomaron parte más de 200 congresistas de varios estados de la República;⁴⁹ la develación de cuatro placas conmemorativas en las salas de conferencias por las cuales se rindió homenaje a los maestros Agustín Caballero, Alfredo Bablot, Aniceto Ortega y Carlos J. Meneses; el decretar la suspensión de labores de la Secundaria de Arte, así como el haber encauzado diversas acciones para propiciar la divulgación de los valores conservatorianos por medio de la celebración de conciertos, cursos, certámenes, la publicación de la Revista del Conservatorio⁵⁰ y la presentación de alumnos y maestros por televisión.⁵¹ Sin embargo, indudablemente el mayor aporte realizado por su gestión, fue la elaboración e implantación del Plan de Estudios que entró en vigor a partir del ciclo escolar 1962.

La finalidad institucional plasmada en ese ordenamiento pedagógico, fue la misma que se estableció desde el plan de 1946, es decir: “la enseñanza

⁴⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁸ *Ibid.*, núm. 7, junio de 1964, p. 15.

⁴⁹ Luis Sandi fue Presidente, Joaquín Amparán y Juan José Osorio, vicepresidentes; Salvador Contreras y Moisés Martínez, secretarios, y Tita Valencia, relatora. *Ibid.*, núm. 8, octubre de 1964, pp. 2-3.

⁵⁰ Esta revista, órgano del Conservatorio Nacional de Música en el periodo 1962-1967, fue dirigida por Rodolfo Halffter, Joaquín Amparán y en el último número por Francisco Savín; sus redactores fueron Gerónimo Baqueiro Foster, Esperanza Pulido, Eloísa Ruíz Carvalho, Andrés Araiz y Luis Sandi, y entre sus administradores figuraron Gilberto Gamboa, Roberto Téllez Girón, José Ordóñez y Homero Valle, quienes lo eran también del plantel.

⁵¹ *Ibid.*, núms. 1 a 3, 1963.

profesional de la música”, con la novedad de una modificación sustancial en la distribución académica de los cursos conservatorianos, desde el momento en que se abandonaba el esquema seccional al introducirse la nueva concepción estructural cíclica.

Distribuidos los estudios del Conservatorio en tres ciclos: inicial, medio y superior y una sola sección, la de los estudios normales, cada uno de ellos fue orientado hacia un determinado objetivo:

Ciclo Inicial.- Desarrollado en tres años para determinar si el alumno poseía las facultades necesarias para continuar una carrera musical profesionalmente.

Ciclo Medio.- Desarrollado entre uno y cuatro años, según la carrera, para capacitar al alumno como instrumentista o cantante.

Ciclo Superior.- Desarrollado entre dos y tres años, según la carrera, para hacer del alumno un concertista, cantante de ópera o concierto, compositor, director de conjuntos vocales o instrumentales, musicólogo o folklorista y, finalmente,

Sección de Estudios Normales.- Establecida para formar maestros de música profesional y de educación musical escolar.

Esta reorganización, aunque contempló las mismas carreras ofrecidas desde finales de la década de los cuarenta,⁵² implicó una homogeneización

⁵² Ellas fueron

- 1.- Ejecutante de Instrumento (arco, teclado, aliento, percusión o punteo)
- 2.- Cantante
- 3.- Cantante de Ópera
- 4.- Cantante de Concierto
- 5.- Concertista
- 6.- Compositor
- 7.- Director de Conjuntos Vocales e Instrumentales
- 8.- Musicólogo
- 9.- Folklorista
- 10.- Maestro especializado en la Enseñanza de un Instrumento o Canto
- 11.- Maestro especializado en la Enseñanza del Solfeo
- 12.- Maestro especializado en la Enseñanza de la Composición
- 13.- Maestro especializado en la Educación Musical Escolar

académica mayor en la formación musical de los alumnos al fortalecer los criterios de profesionalización del conjunto de éstas y al distinguir con mayor precisión para los instrumentistas y cantantes, entre los que alcanzaran el nivel de ejecutante —cumplido al término del ciclo medio— o el de concertista —obtenido al concluir el ciclo superior—, dado que mientras el primero otorgaba al alumno el dominio de su instrumento o voz, el segundo implicaba niveles mayores de virtuosismo.

A partir del listado de carreras, en el cuadro presentado a continuación, puede observarse la diferencia en años que representaba cada una de ellas.

Organización Curricular Conservatoriana

(Según el Plan de Estudios de 1962)

Ejecutantes:

Ciclos	Inicial	Medio	Total
Instrumentista	3 años	4 años	7 años
Cantante	3 años	1 año	4 años
Percusionista	3 años	1 año	4 años

Concertistas*

Ciclo	Superior	Total Global
Instrumentista	3 años	10 años
Cantante de Ópera	2 años	6 años
Cantante de Concierto	2 años	6 años

* Requería previamente ser ejecutante de instrumento o canto.

Compositor, Director, Musicólogo Y Folklorista:

Ciclos	Inicial	Medio	Superior	Total
Compositor	3 años*	4 años	3 años	10 años
Director de Conjuntos vocales o instrumentales	3 años**	4 años	3 años	10 años
Musicólogo	3 años***	4 años***	2 años	9 años
Folklorista	3 años***	4 años***	2 años	9 años

* De cualquier instrumentista

** De cualquier instrumentista o cantante

*** De ejecutante instrumentista

Sección de Estudios Normales

Maestros Especializados*

Ciclo	Superior	Total Global
En la enseñanza de un instrumento o canto*	3 años	10 años
En la enseñanza del solfeo**	3 años	10 años
En la enseñanza de la composición***	3 años	10 años

* Requería previamente ser ejecutante de instrumento o canto

** Requería previamente ser ejecutante instrumentista

*** Especialidad cursada paralelamente al ciclo superior de la carrera de compositor

Ciclo	Medio	Total Global
En la enseñanza musical escolar*	3 años	6 años

* Requería previamente tener cubierto el ciclo inicial de cualquier carrera.

Resulta importante destacar que la implantación del nuevo plan de estudios tuvo como consecuencia inmediata la reorganización del Consejo Técnico, el cual quedó constituido, además del Director del Plantel como su Presidente, por cuatro maestros y cinco alumnos, un representante del Secretario de Educación Pública y el Subdirector del Plantel, todos con voto menos los dos últimos, siendo otra de las variantes el hecho de que cada maestro consejero representaría respectivamente al ciclo inicial, medio, superior y sección de estudios normales, designación derivada de una elección previa de asamblea general de maestros. Por otra parte, se determinó que el Conservatorio habría de organizar al personal docente por Academias de Especialidad para “coordinar y mejorar las actividades técnico-pedagógicas del plantel.”⁵³

Asimismo, el incremento de profesionistas de la música, motivó que para poder aspirar a ingresar en la planta docente del Conservatorio, ahora se indicara que debía presentarse examen de oposición previa entrega del “título de la especialidad expedido por el Conservatorio Nacional de Música o por la Escuela de música de la UNAM, o por instituciones públicas o privadas incorporadas como escuelas profesionales de música a la SEP o a la UNAM...”⁵⁴

Al mismo tiempo, para los alumnos aspirantes a ingresar, se incrementó el número de requisitos al momento de solicitar su admisión al plantel, independientemente de las evaluaciones musicales a que fueran sujetos.⁵⁵

⁵³ Art. 125 del *Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música*, México, 1962.

⁵⁴ Art. 52 del *Ibidem*.

⁵⁵ Acta de nacimiento certificada; certificado de estudios; carta de buena conducta; cinco retratos tamaño credencial; cartilla del Servicio Militar Obligatorio para los hombres mayores de 19 años de edad y certificado médico de buena salud. Asimismo, se estipularon como edades las siguientes:

-Para piano, violín, viola, órgano, clavecín o guitarra, 11 años como mínimo y tercer año de Primaria.

-Para violonchelo, 12 años como máxima y cuarto año de Primaria.

-Para instrumentista de aliento o arpa, compositor, director de conjuntos vocales e instrumentales, 15 años como máximo.

-Para contrabajo, percusiones o las carreras de folklorista, musicólogo o profesor de educación musical escolar, máxima de 20 años.

-Para cantantes, máxima de 22 años. Art. 62, *Ibid.*

Por otro lado, por lo concerniente a los exámenes escolares, éstos serían semestrales, como en el plan anterior, y regidos por el calendario escolar de la Secretaría de Educación Pública, calificándose en una escala del 0 al 100 con una mínima aprobatoria de 60.

Finalmente, en el artículo 100 del referido plan, se especificaba con precisión el tipo de reconocimientos que se daría a los alumnos que egresaran de la institución, a saber:

El Conservatorio Nacional de Música expedirá:

I. Título, a los alumnos que terminen los estudios correspondientes a las siguientes materias:

- a) Maestro Especializado en la Enseñanza de un instrumento, del Canto, del Solfeo o de la Composición.
- b) Maestro Especializado en la Educación Musical Escolar.

II. Diploma, a los alumnos que terminen los estudios correspondientes a las siguientes carreras:

- a) Ejecutante
- b) Cantante
- c) Cantante de Ópera
- d) Cantante de Concierto
- e) Concertista
- f) Compositor
- g) Director de Conjuntos vocales e instrumentales
- h) Musicólogo
- i) Folklorista⁵⁶

Para obtener título, deberían haberse aprobado todas las materias, haber cursado la educación secundaria y presentado el examen recepcional en un plazo no mayor de un año al término de los estudios, introduciéndose por primera vez con carácter obligatorio la acreditación del Servicio Social a todos aquéllos que hubieran estudiado para ser maestros en educación musical escolar.

⁵⁶ *Ibíd.*

En el caso del diploma, se pedía haber cubierto las materias del plan, haber estudiado la secundaria —bachillerato en humanidades aquéllos que fueran a musicología— y presentar el examen recepcional, además de dos recitales públicos aquéllos que desearan ser reconocidos como concertistas y cantantes de concierto.

La reorganización pedagógica que se verificó en el ámbito conservatorio, fue paralela a la realizada en el enseñanza musical en general correspondiente a las escuelas primarias, secundarias y normales implantada durante la administración de Adolfo López Mateos.

A lo largo de dicho sexenio, el plantel tuvo un promedio anual de inscripciones de 550 alumnos que, en comparación con el resto de las escuelas profesionales del INBAL, le mantuvieron como la institución educativa con el mayor número de estudiantes, como se aprecia en el siguiente cuadro:

ESCUELA	MAESTROS	ALUMNOS
Conservatorio Nacional de Música	109	3,300
Academia de la Ópera	15	540
Escuela Nacional de Danza	33	1,268
Cursos de Verano de la Academia de la Danza Mexicana	35	1,837
Escuela de Arte Teatral	25	1,004
Escuela de Pintura y Escultura	32	1,865
Escuela de Diseño y Artesanías	39	836
Escuela de Laudería	3	30
TOTAL	291	10,680 ⁵⁷

⁵⁷ Memorias del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1959-1964, México, INBA, 1964, pp. 14, 111-112.

Iniciativas de reforma escolar (1967-1977)

En el lapso comprendido entre 1967 y 1977, el Conservatorio es testigo de la formulación de importantes proyectos académicos con visos a realizar modificaciones curriculares a partir del Plan de Estudios del 62 y en aras de reencauzar los trabajos académicos de la institución. No debe extrañar por tanto que, resultado de tales esfuerzos, se verificara un notable incremento de la matrícula de los aspirantes al Conservatorio, que en el proceso de admisión para el ciclo escolar 1969-1970, permitió el ingreso de casi 900 alumnos.⁵⁸

A lo largo de dicha década, se sucedieron cuatro gestiones directivas, cuyos respectivos titulares fueron los siguientes maestros: Francisco Savín (1967-1971) —catedrático de Estética y Dirección de Orquesta—; Simón Tapia Colman (1971) —catedrático de Solfeo, Acústica y Organología e Historia de la Música—; Manuel Enríquez (1972-1973) —catedrático de Lenguaje Musical del siglo xx— y Víctor Urbán (1974-1977) —catedrático de las materias de Órgano, Organografía, Piano para organistas y Registración e Improvisación.⁵⁹

Francisco Savín y el “Bachillerato en Artes”

Durante el lapso en que fue director del Conservatorio el maestro Francisco Savín, quien tomó posesión del cargo el 24 de febrero de 1967, se elaboraron varios proyectos académicos. Entre ellos podría referirse que “con el objeto de crear la atmósfera musical necesaria al desarrollo de los estudiantes y al mismo tiempo convertir al Conservatorio no solamente en un centro docente superior sino en un verdadero centro musical”, fue fundada una nueva Sociedad de Conciertos del Conservatorio, dependiente de la dirección del plantel, en cuya programación se proyectó incluir al mayor número de docentes del Conservatorio a fin de poder abordar los distintos géneros musicales (sinfónico, camerístico, operístico, coral y experimental).⁶⁰

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 165-166.

⁵⁹ *Cfr.* Base de maestros.

⁶⁰ *Ibid.*

De igual forma, en ese mismo periodo el INBAL adquirió y donó a la Biblioteca del Conservatorio 979 documentos de música mexicana, de los cuales — a decir del entonces director del Instituto, José Luis Martínez — fue la “más valiosa adquisición durante este sexenio la de la colección de manuscritos musicales de música polifónica de la época de la Colonia — colección Jesús Sánchez Garza —”, integrada por 276 manuscritos de los siglos XVII y XVIII.⁶¹

Asimismo, fue inaugurado en noviembre de 1970 lo que sería el primer Laboratorio de Música Electrónica en México y Latinoamérica, el cual pudo materializarse a partir de la donación promovida por el licenciado Ernesto Enríquez a través del Comité de Instituciones de Fianzas, a cargo del cual quedó el maestro Héctor Quintanar y posteriormente el ingeniero Raúl Pavón,⁶² verificándose con dicho establecimiento, una destacada innovación en el campo de la investigación musical del plantel, al incrementar de manera importante la gama de posibilidades técnicas y organológicas que podían tener a su disposición estudiantes y maestros del plantel para elaborar sus trabajos de creación musical, los cuales podían disponer ahora de un equipo integrado por dos sintetizadores y equipo de grabación.⁶³

Finalmente, entre 1968 y 1970 se realizó un proyecto que intentó llevar a cabo una profunda reorganización académica de la estructura curricular conservatoriana. Al respecto, el maestro Savín recuerda que para su formulación, contó con el apoyo del doctor Fernando Salmerón⁶⁴ y con la “nutrida cooperación de la familia conservatoriana”,⁶⁵ planteó generar “un cambio en la fisonomía estructural de la educación musical en México”. Este planteamiento fue presentado y aprobado por las autoridades competentes del Consejo Nacional Técnico de la Educación (CONALTE) y posteriormente ordenada su aplicación por el entonces Secretario de Educación, Agustín Yáñez.⁶⁶

⁶¹ Cfr. *Memoria del INBA, 1964-1970*, México, INBA, 1970, pp. 98-99.

⁶² *Ibidem*, pp. 101-102.

⁶³ Estrada, J. y L.A. Estrada, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁶⁴ El doctor Salmerón fue Rector de la UAM y de la Universidad Veracruzana.

⁶⁵ Entrevista con el maestro Francisco Savín, México, 1996.

⁶⁶ *Plan de Reestructuración General del Conservatorio Nacional de Música y de la Enseñanza Musical Especializada*, presentado por Francisco Savín, México, 1970. Archivo del CONALTE, exp. 205.32:293.3/691.

Se materializaba con ello, la posibilidad de crear un “Bachillerato en Artes”, correspondiente a la realidad del momento, en el ánimo por incrementar el rendimiento académico y artístico de maestros y alumnos con base en dos aspectos: en primer lugar, a partir de la consideración de que el parámetro de la enseñanza musical debía ser el vigente en el panorama internacional, con objeto de que los alumnos del Conservatorio mexicano tuvieran las mismas oportunidades que los egresados del resto de las escuelas profesionales de música europeas, como en el caso de las alemanas y austríacas. Y, en segundo lugar, promoviendo que la formación de los atrilistas tendiera hacia una verdadera educación integral, de ahí la importancia del “bachillerato en artes” que otorgaría al egresado no sólo la oportunidad de continuar estudiando una carrera musical, sino también de ingresar a cualquier centro de educación superior del Sistema Educativo Nacional.

Cuando el Conservatorio contara con estas bases, pronosticaba el plan, se podría abrir un ciclo de perfeccionamiento musical tendiente a elevar los niveles de profesionalismo de los egresados conservatorianos.⁶⁷ La meta era que se comprendiera que en la preparación de un músico, parte fundamental de su enseñanza la constituía la práctica, tanto desde el punto de vista de la ejecución, como por lo concerniente a la ejercitación para madurar lo aprendido teóricamente en el aula.

No obstante, el proyecto del maestro Savín no fue puesto en práctica, cambios en la política educativa motivaron que el proyecto fuera suspendido, especialmente a partir de los nuevos criterios que conllevó el inicio de una reorganización del INBAL en cuanto a la atención de los planteles de educación.

Manuel Enríquez y el proyecto de Plan de Estudios de 1973

Con la llegada del nuevo sexenio, fue designado director del Conservatorio Simón Tapia Colman, quien al poco tiempo fue sustituido por el maestro Manuel Enríquez, cuya administración, aunque breve, permitió la elaboración de un plan de estudios que evidenció una serie de aspectos que posteriormente habrían de ser retomados. Apoyado desde la Subdirección de

⁶⁷ Entrevista con el maestro Francisco Savín, México, 1996.

la escuela por el maestro Alberto Alva, docente del área de dirección coral, el trabajo académico que se realizó procuró remediar las carencias que se destacaban de los planes anteriores de la institución, a saber:

1. Necesidad de suprimir materias “obsoletas o inútiles” para la educación profesional actual.
2. Redistribución en la seriación de las asignaturas para obtener mejores resultados pedagógicos.
3. Reconsideración de la calidad académica de ciertas materias por su mayor o menor importancia en la formación musical.
4. Incremento de un año de estudios para las carreras de Canto, Ejecutante de Alientos, Contrabajo y Percusiones y disminución de años en otras.
5. Conformación de un bloque de materias optativas, a elección del alumnado.
6. Introducción de las siguientes materias: Crítica y Redacción, Historia del Arte, Psicología General, Técnica Instrumental, Grupos Musicales Escolares, Coro del Conservatorio, y de los siguientes talleres: Dirección de Orquesta, Instrumentos de Metal, Nueva Música, Música Antigua, Teatro Musical, Ópera de Cámara (en combinación con la Academia de la Ópera).
7. Finalmente, creación o reorganización de las carreras de Dirección, Composición, Musicología y Etnomusicología, siendo una constante de todos los programas, el hecho de incluir en ellos un apartado especialmente dedicado a la “música mexicana”.⁶⁸

De igual manera, otro de los intereses de la administración de Enríquez fue estimular en los jóvenes conservatorianos el interés por incursionar en el sendero de la “música nueva”, al tiempo que se reforzaba su cultura general mediante la introducción de materias optativas como Crítica y Redacción, Canto Gregoriano e Historia del Arte, entre otras; motivo por el cual, se proyectó la creación de talleres de “música acústica” y de ingeniería electrónica.⁶⁹

Asimismo, además de los diversos ajustes que se realizaron en la estructura de las carreras de interpretación o de docencia, se fomentó que los alumnos se adentraran en los campos de la investigación y rescate musicales,

⁶⁸ *Proyecto de Plan de Estudios para el Conservatorio Nacional de Música*, México, 1973.

⁶⁹ Entrevista con el maestro Alberto Alva, México, 1996.

particularmente en las carreras de Composición, Musicología y Etnomusicología, carrera esta última que por primera vez fue considerada en el marco académico de la institución conservatoriana en tanto satisfactoria de una “necesidad nacional” que debía cubrirse; musicólogos y etnomusicólogos fueron encargados para elaborar trabajos de investigación, recopilación, catalogación y rescate en las áreas de sus respectivas disciplinas, como las correspondientes a la etnomúsica, organología comparada, historia de la música mexicana y panorama musical del siglo xx.⁷⁰

Para tal efecto, se pretendió reforzar la formación antropológica y pedagógica de estos especialistas, considerándose la posibilidad de que instituciones como el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Colegio de México, auxiliaran con su asesoría, de manera que los alumnos de dichas carreras pudieran adquirir mayores conocimientos de etnología, etnografía, lenguas indígenas, metodología de la investigación, así como de pedagogía, al tiempo que se les ofrecían cursos especializados sobre Organología musical y Curalogía; Fonofotografía;⁷¹ Cantometría y Coreometría; además de Técnicas de Cine Documental,⁷² lo que auguraba para los egresados de dichas carreras una importante formación teórico-práctica.

De igual manera, el interés que por tales cuestiones existió en aquellos años, contribuyó para que el Conservatorio, en coordinación con el INBAL a través de la Sección de Música y la Secretaría de Educación Pública, organizara de manera anual desde finales de los años sesenta, cursos sobre folklore internacional, verificándose el primero de ellos en septiembre de 1968. En éstos se incluyeron materias por tanto no sólo del folklore musical mexicano -particularmente del centro, sureste y norte de la República-, sino también relativas al contexto cultural latinoamericano y asiático, que fueron impartidas justamente por estudiosos de las disciplinas artísticas y sociales.⁷³

⁷⁰ *Proyecto de Plan de Estudios ...*, 1973, *op. cit.*, apéndice, p. 8.

⁷¹ Considerada como el conocimiento y aplicación de aparatos fonofotográficos como el melógrafo y el estroboscopio.

⁷² *Ibidem*, p. 9.

⁷³ Entre los maestros deben ser señalados: Demetrio Sodi en Introducción a la Cultura Náhuatl, Luz María Martínez Montiel, en Introducción a la Etnología y Antropología Cultural, Gabriel Moedano, para Folklore Literario, así como Dan Malmström para Etnomúsica y Música “Pop” de Suecia de la Universidad de Uppsala y George List, en el Seminario de

Desafortunadamente, al poco tiempo tales esfuerzos interdisciplinarios fueron abandonados, y como otros tantos proyectos, tampoco el correspondiente a 1973 de Manuel Enríquez pudo ser llevado a la práctica.

Víctor Urbán y el Plan de Estudios de 1975

Distinta suerte corrió en cambio el plan elaborado en 1975, producto de los trabajos realizados a través de las diversas Academias del plantel convocadas por el Consejo Técnico y el director del Conservatorio, el maestro Víctor Urbán. Dicho ordenamiento, entre otras cosas, reorganizó las diversas carreras que ofrecía la institución, a saber: Ejecutante de Instrumento; Cantante; Cantante de Ópera; Cantante de Concierto; Concertista; Compositor; Director de Conjuntos Vocales e Instrumentales y Maestro especializado en la enseñanza de un instrumento o de canto, a partir de las cuales existía la posibilidad de titularse como Musicólogo, Folklorista o Maestro especializado en la educación musical escolar.

Al mismo tiempo, a la par que se fijaba en siete y en diez, el número de años para ser ejecutante o bien convertirse en concertista de algún instrumento, respectivamente, destacaba igualmente el hecho de que se considerara que el ciclo inicial debería ser cursado en las Escuelas de Iniciación Artística del INBAL y aquéllas que fueran incorporadas al Conservatorio Nacional de Música. De esta forma, según expresara el propio maestro Urbán, al Conservatorio se le planteaba la posibilidad de dedicarse a impartir instrucción a nivel superior, en tanto era nutrido por las instituciones antes referidas, así como de otras similares de la provincia, que capacitaban a sus egresados para su ingreso al cuarto año de los estudios correspondientes en el Conservatorio, una vez que convenían llevar los mismos planes de esta Institución.⁷⁴

Hacia 1976, fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el decreto presidencial por medio del cual el Gobierno Federal de nuestro país determinaba la cesión al Gobierno de la República de Cuba del terreno, ubicado

problemas de Etnomusicología, de la Universidad de Indiana. De igual manera, destacó la intervención, tanto en la cátedra como en el rol de participantes, de las conservatorianas Adoración Fabila, Carmen Sordo Sodi y Angélica Ortigoza.

⁷⁴ Entrevista con el maestro Víctor Urbán, México, 1996.

en la parte posterior del plantel, que comprendía la alberca y locales que ocupara la Escuela de Danza. Tal fundamento jurídico para la desincorporación de dicha porción, correspondiente al dominio público de la Federación, facultó a la Secretaría de Patrimonio Nacional para enajenar el predio referido a título gratuito en favor del Gobierno extranjero citado, a fin de que se construyeran en él las instalaciones correspondientes a su misión diplomática. La decisión tomada, derivaba del principio de reciprocidad internacional a causa de haber recibido México las facilidades necesarias para establecer su propia misión diplomática en la Avenida 41 no. 1406 de la ciudad de la Habana.⁷⁵

Afortunadamente, este suceso que causó revuelo en la comunidad conservatoriana, al motivar distintas movilizaciones y el estallamiento de una huelga, terminó por suscitar hacia mayo de 1976 un acuerdo entre el plantel educativo y una Comisión de Diputados, por el cual se logró temporalmente que las autoridades de la escuela pudieran acordar de manera directa con las respectivas del INBAL, específicamente con el entonces Director General, el licenciado Juan José Bremer, adquiriendo con ello ciertos márgenes de autonomía presupuestaria y de organización escolar. Entre otras mejoras, el Conservatorio pudo adquirir varios instrumentos, como un órgano, un clavecín y un camión para las necesidades de transportación de los miembros de la comunidad.⁷⁶

La labor realizada en aquellos años por la institución dentro del panorama cultural de México había sido importante, pues para cuando concluyó el sexenio de Luis Echeverría, en el informe de labores correspondiente al último año de su gestión, el Presidente indicó que en las aulas conservatorias se habían atendido durante el lapso de su mandato a 5,434 alumnos y realizado 351 conciertos con alumnos y maestros,⁷⁷ lo que implicaba un aumento del 65% en la matrícula escolar respecto del sexenio anterior.

⁷⁵ *Diario Oficial de la Federación*, México, 6 de mayo de 1976. Sin embargo, tres años después el decreto fue modificado por el presidente José López Portillo, debido a una errata sobre las dimensiones de lo cedido, ya que el terreno desincorporado no había sido de 3,100.00 m², sino de 9,539.00 m². *Diario Oficial de la Federación*, México, 11 de octubre de 1979

⁷⁶ Entrevista con el maestro Víctor Urbán, México, 1996.

⁷⁷ Meneses Morales, E., p. 307. *VI Informe de Labores del presidente Luis Echeverría Álvarez*, 1 de septiembre de 1976, pp. 162-163.

2. Hacia la profesionalización curricular (1977-1994)

La regulación de las profesiones en el México moderno, ha sido el producto de los esfuerzos realizados principalmente por los grupos liberales que, desde las primeras décadas del siglo pasado, se esforzaron por secularizar la enseñanza, a modo de destruir el monopolio ejercido por el clero en este ramo y con objeto de posibilitar el acceso a la educación de todos los sectores de la sociedad, especialmente, de las clases populares.⁷⁸

Si bien la Carta Magna de 1917 ostentó un carácter social en el contenido de los artículos 3º, 4º y 5º, lo cierto es que la educación sólo pudo contar con una reglamentación específica hasta bien entrado el siglo xx, por lo que leyes, reglamentos y decretos particulares — como los referentes a la enseñanza primaria (1906), universitaria (1910), escuelas privadas, enseñanza secundaria y escuelas normales regionales — constituyeron por buen tiempo el repertorio jurídico a aplicar, cuestión que provocó que tanto las escuelas oficiales como la Universidad Nacional de México, fueran hasta cierto punto libres para expedir a sus egresados los documentos comprobatorios de los estudios realizados en sus aulas.

Por otra parte, fue un fenómeno común en el panorama profesional la severa disparidad manifestada al momento de equiparar las profesiones liberales con las de carácter técnico, lo que motivó la necesidad de unificar los planes de estudio de las distintas carreras impartidas en el país en aras de asegurar una enseñanza profesional uniforme en su conjunto — no importando de qué escuela fuera egresado un alumno — al tiempo que se daba por concluida la diferenciación entre las carreras técnicas y las liberales. De esta manera, una primera medida para “proteger a la sociedad de quienes ejercían una profesión sin la preparación técnica y científica adecuadas, especialmente por lo concerniente a profesiones como medicina y leyes”, fue la expedición del *Reglamento para la Revalidación de Grados y Títulos otorgados por las Escuelas Libres Universitarias* en 1932.⁷⁹

⁷⁸ Castillo Dorantes, Moraima, “La regulación de las profesiones en la historia de México”, *Colegios y profesiones*, México, Dirección General de Profesiones, SEP, 1996, pp. 10-11. (Número conmemorativo)

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 11.

A raíz de esto, la Secretaría de Educación Pública otorga la facultad de reconocer los títulos de los médicos al Departamento de Salubridad Pública; al Tribunal Superior de Justicia, por lo concerniente a los abogados, y a la Dirección de Obras Públicas, en lo referente a ingenieros y arquitectos.⁸⁰ Sin embargo, ante la necesidad de contar con el aparato legal que englobara a todas las carreras que ofrecía el Sistema Educativo Nacional, el presidente Ávila Camacho expide, en 1945, la Ley Reglamentaria de los artículos 4° y 5° constitucionales relativos al ejercicio de las profesiones en el Distrito y Territorios Federales, en cuyo artículo 21 se anuncia el establecimiento de la Dirección General de Profesiones, organismo dependiente de la Secretaría de Educación Pública, encargado de la “vigilancia del ejercicio profesional”, así como de la “conexión entre el Estado y los colegios de profesionistas”.⁸¹

Con tales disposiciones, además de quedar especificadas las profesiones que requerirían indispensablemente de cédula profesional para su ejercicio, se determinarían los mecanismos para el registro de títulos expedidos en el extranjero; los correspondientes a la vigilancia del ejercicio profesional; así como los relativos a la organización de los colegios de profesionistas y la prestación del servicio social.⁸²

El reconocimiento oficial a los estudios en el CNM

En el caso particular del Conservatorio que ofreció impartir instrucción especializada en las distintas ramas del arte musical desde el momento mismo de su creación en 1866, con el transcurso de las administraciones, estas

⁸⁰ *Ibíd.* Poco después, dentro de la misma vía de equiparación de conocimientos, las Escuelas Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica (ESIME) y Superior de la Construcción, sirvieron de base para que con su fusión, Lázaro Cárdenas decretara la creación del Instituto Politécnico Nacional (1935).

⁸¹ *Diario Oficial de la Federación*, México, 26 de mayo de 1945.

⁸² Las carreras que requieren de título y cédula para su ejercicio son: actuario, arquitecto, bacteriólogo, biólogo, cirujano dentista, contador, corredor, enfermera, enfermera y partera, ingeniero, licenciado en derecho, licenciado en economía, marino, médico, médico veterinario, metalúrgico, notario, piloto aviador, profesor de educación preescolar, profesor de educación primaria, profesor de educación secundaria, químico y trabajador social. Artículo 2° de la Ley de Profesiones conforme al decreto del 31 de diciembre de 1973 que reformó a la ley del 45, publicado en el *Diario Oficial de la Federación*, el 2 de enero de 1974.

brindaron el reconocimiento respectivo al egresado de las diversas modalidades, el cual podía ser desde un certificado, un diploma o un título expedido por la propia escuela. Tal y como ocurrió desde la gestión del violinista José Rivas a principios del siglo xx y durante el primer tercio del mismo, hasta que el Plan de Estudios de 1933 dispuso que correspondería a la Secretaría de Educación Pública el otorgamiento del título profesional a los alumnos que cursaran las carreras de Profesor de Música (con especialidad en la enseñanza de un instrumento o canto), Maestro en Música y Maestro en Composición Musical, lo que continuó indicándose en el rubro relativo a los exámenes profesionales contemplado en los planes de estudio posteriores.

Así, prácticamente desde los años treinta, es decir, antes de que hubiera sido establecida la Dirección General de Profesiones, y después a partir de la década de los años sesenta, se llevaron a cabo distintos esfuerzos encaminados a impulsar el reconocimiento jurídico de la carrera musical en sus distintas ramas. El mayor problema que se presentaba en la institución a este respecto, era el hecho de que — como decía en 1939 García de Mendoza —, en el Conservatorio los maestros habían laborado “de una manera irregular con respecto a la posesión de títulos, pues unos tienen diplomas, otros certificados y los más carecen de ambos documentos”. Por tal motivo, la dirección del plantel había obtenido el permiso de la Jefatura del Departamento de Bellas Artes, entonces a cargo del literato Celestino Gorostiza, para gestionar ante el Secretario de Educación la expedición de una disposición que concediera “a todos los catedráticos de este Conservatorio, los títulos de profesores de música, siempre y cuando los mismos catedráticos hayan prestado tres años de servicios consecutivos en el mismo plantel”.⁸³

En aquel entonces, las autoridades contestaron que al existir un plan de estudios y reglamento interno reconocidos, bastaría que la persona que se considerara potencialmente acreedora a un título, sustentara los exámenes que en dicho plan hubieran sido previstos para obtener el título deseado, pues de lo contrario, “se caería en el error de expedir títulos a personas no especializadas en la materia”.⁸⁴ En apoyo a ello, y a consecuencia del movimiento sindicalista que en los años treinta se desarrolló en México, la recién creada delegación del Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza

⁸³ Cenidiap, AHINBA, exp. VII[221.1 (VII-1)]1.

⁸⁴ *Ibidem*.

del Conservatorio Nacional y de la Escuela Superior Nocturna de Música, formó un comité ejecutivo para revisar los mecanismos de dicho proceso.⁸⁵

Ante las condiciones manifestadas, profesores de la talla de Candelario Huízar, se sumaron también a este proceso de titulación,⁸⁶ en cuyo caso particular dicho catedrático por ejemplo, adujo haber sido por diez años ayudante de las clases de Gustavo Campa y Rafael J. Tello y ocupar desde tiempo atrás la cátedra de Análisis Musical. De igual manera, el propio director del plantel, Adalberto García de Mendoza, hizo lo propio, al solicitar por su parte el título de Maestro de Música Pianista, el cual, por el cargo administrativo que desempeñaba al frente de la institución, fue necesario que lo firmara el propio Secretario de Educación Pública.⁸⁷

No obstante, fue a partir de la publicación del decreto sobre la reglamentación profesional de 1945 y con el establecimiento de la Dirección General de Profesiones al año siguiente, que la carrera musical pudo finalmente gozar no sólo del aval institucional, sino también del pleno reconocimiento y validez oficiales, al momento de ser otorgada en marzo de 1946 la primera cédula profesional por medio de la cual el Estado autorizaba y amparaba a un conservatoriano para ejercer su profesión.⁸⁸ El nombre de la profesionista a quien correspondió obtener la primera cédula profesional expedida en México dentro del área de Música, fue la cantante Alicia Eibister Noti, que con la patente número 784, quedó autorizada para ejercer como Profesora de Música.

Años después, otro de los más importantes logros en este campo, lo constituyó la formulación en 1962 de un plan de estudios que favorecía la formación de profesionistas de la música a quienes el Estado otorgaba su

⁸⁵ Integraban la delegación sindical los siguientes profesores: Julio Jaramillo, director general; José Pomar, delegado de organización, trabajo y conflictos; María Appendini, delegada de finanzas; Manuel Monterde, delegado de acción obrera y campesina; Joaquín Amparán, de acción educativa, juvenil y femenina; Carmen Bretón, delegada de actos; Horacio Ávila y Roberto Téllez Oropeza, delegados a la rama de Bellas Artes, y Mario del Bosque, delegado al STERM. *Ibid.*

⁸⁶ No sólo a solicitud de Huízar, sino también del consejero ante el Consejo Técnico, Jesús C. Romero, le fue concedido el título respectivo. como de la misma manera ocurrió con García de Mendoza, a quien se le dio título de maestro de música pianista.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ "Estadísticas de la Dirección General de Profesiones", México, SEP, 1996.

reconocimiento y autorización para ejercer su especialidad. La idea que en ese entonces privaba en el sentir conservatoriano era que constituía un compromiso para la institución, el mantenerse en la dirección del “profesionalismo”, del “profesionalismo oficial”, por lo que hacia él encauzaron los diversos programas de estudio en aras de generar

profesionales para conjuntos de orquestas de géneros sinfónicos y de cámara, corales y de ópera, cantantes e instrumentistas, compositores, acompañantes y, en fin, para toda la amplia actividad de la música, incluyendo el importantísimo renglón de preparar a los maestros pedagogos encargados de la formación de todas las especialidades anteriormente enumeradas.⁸⁹

En ese sentido, principalmente era el pedagogo de la música, el egresado que debía contar “con las mismas garantías legales con que se desenvuelven los licenciados de otras profesiones”, por lo que se destacaba lo siguiente:

Ya que el propio Estado posee una institución como el Conservatorio, sitio en el que se forjan los músicos profesionales y en donde se expide a los que han de realizar la carrera de pedagogos sus correspondientes títulos, compete al mismo Estado crear las pertinentes disposiciones con el objeto de evitar una competencia desleal, la cual, también seguramente perjudica a la sociedad por su ineficacia y por su insolvencia.⁹⁰

De esta manera, todo infractor a la norma de profesiones, aún dentro del ámbito artístico, debería ser castigado con el mismo rigor con el que se actuaba en el ejercicio de otras profesiones ante sujetos que carecieran de la habilitación y registro oficiales.

Sin embargo, la verdadera profesionalización llegó al momento de formularse, casi dos décadas después, el plan de estudios aprobado en 1979. Con esta reforma, principió una nueva etapa en la vida académica de la institución, desde el momento en que todas las carreras y especialidades impartidas en ella, fueron reconocidas por el Estado en el marco del Sistema Educativo Nacional al haber logrado obtener su registro oficial correspondiente en la

⁸⁹ *Revista del Conservatorio*, México, núm. 4, julio de 1963, p. 1.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 2.

Dirección General de Profesiones, cuestión que garantizó a la educación musical conservatoriana la equiparación anhelada con el resto de las profesiones del contexto nacional en el marco del régimen jurídico constitucional.

Armando Montiel y el Plan de Estudios de 1979

En 1977 es nombrado director del Conservatorio el maestro Armando Montiel —docente del plantel prácticamente desde 1939—, a lo largo de cuya gestión se habría de realizar el plan de estudios que hasta la fecha rige en el plantel. La trascendencia de éste radica tanto en el hecho de ser uno de los planes con mayor lapso de vigencia dentro de la vida institucional, sólo comparable con el de 1962, como en el haber aportado, según se asentó ya, decisivos avances para la profesionalización musical conservatoriana.

Por otra parte, desde un punto de vista formal, los planes de estudio elaborados en el marco académico de la institución por más de 110 años de vida, se basaron fundamentalmente en un esquema reglamentario, que incluyó: títulos, capítulos y artículos. No obstante, con el plan de 1979 los criterios de elaboración se vieron modificados, desde el momento en que el esquema del nuevo ordenamiento pedagógico fue estructurado a partir de los siguientes apartados:

Prólogo

Breve historia del Conservatorio

Justificación e Importancia del nuevo plan de estudios

Fundamentos filosóficos, sociológicos, legales y pedagógicos

Descripción y objetivos de los ciclos de estudio del CNM

Cuadro de materias por carrera

Listado, descripción y objetivo de carreras y materias

Al mismo tiempo, el Plan de Estudios de 1979, procura abordar distintos factores ubicados más allá del mero proceso enseñanza-aprendizaje, particularmente teleológicos, según lo atestiguan los puntos contemplados en su prólogo, entre cuyas finalidades destacan las de ser:

1. Constitucional.- Constituir un plan ajustado a la legislación educativa vigente.
2. Sociológico e institucional.- Al atender las finalidades y necesidades de la comunidad
3. Psicológico.- Acorde a las edades y fases de la escolaridad de los educandos.
4. Educativo cultural.- Adecuado para alcanzar el ideal pedagógico de cada carrera, fuera de concertista, investigador o docente de la música.
5. Vinculativo con planes y programas.- Coherente en el aspecto programático entre los ciclos que dividirían la educación conservatoriana.
6. Metodológico.- Con métodos y técnicas adecuadas a cada disciplina.⁹¹

Estipula además como prioritarios seis objetivos institucionales, que podrían resumirse de la siguiente manera:

- I. Cumplir con lo dispuesto en la ley de creación del inbal
- II. Formar músicos profesionistas en todas las especialidades.
- III. Formar maestros especializados en la enseñanza musical escolar, ante la falta de una Normal de Maestros especializada en este tipo de docentes.
- IV. Elaboración de planes y programas de iniciación musical.
- V. Impulsar el desarrollo cultural del país mediante la participación conservatoriana en el contexto nacional.
- VI. Todos los relacionados con los anteriores.⁹²

De esta forma, tanto lo enunciado con respecto al reconocimiento profesional para sus carreras, como el hecho de que participaron en su elaboración maestros y estudiantes del plantel, así como las autoridades de la Coordinación General de Educación Artística del INBAL y asesores del CONALTE, permite advertir que dicho plan tuvo también como anhelo prioritario el de lograr una mayor vinculación con el Sistema Educativo Nacional. De igual forma, la formulación de dicho plan, reflejó con mayor precisión la variedad disciplinaria inherente a los distintos curriculums conservatorianos, veintinueve en total. Orientadas las carreras hacia cuatro áreas en particular: interpretación, docencia, investigación y creación, se mantuvo en ellas la estructuración por ciclos, pero se agregó una nueva división que distinguía

⁹¹ *Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música*, México, 1979.

⁹² *Ibidem*.

dos niveles: el propedéutico, referente al ciclo inicial, y el profesional, integrado por los ciclos medio y superior.

Asimismo, con dicho ordenamiento pedagógico se contemplaron cien asignaturas diferentes para las diversas carreras musicales, un número nunca antes igualado en la historia del plantel, al sumarse a las materias tradicionalmente impartidas en sus aulas, otras correspondientes a los campos disciplinarios de la Pedagogía, Economía e Historia, al tiempo que se reforzaron las áreas de análisis y composición musicales, a fin de impulsar la aproximación de los jóvenes conservatorianos hacia la investigación musical, la teoría de la comunicación y la crítica artísticas.

Por tal motivo, se incluyeron como nuevas materias, entre otras:

Bibliografía
Composición Escolar
Estructura Económica de México
Filosofía de la Educación
Historia de la Educación en México
Historia de los Sistemas de Teoría Musical
Historia del Arte en México
Historia Social de la Literatura y el Arte
Instrumentación Escolar
Métodos de Bibliotecas y Archivos
Música Mexicana
Organización y Evaluación Educativa
Pie de Banda
Principios y Técnicas de la Investigación
Taller de Crítica
Taller de Redacción
Teoría Atonal
Teoría Tonal

El proceso de registro ante la Dirección General de Profesiones

El proceso de validación oficial requirió de la aprobación del nuevo plan, y posteriormente de que se expidiera dicho registro. Esta situación tuvo como antecedente inmediato una participación muy activa de la comunidad conservatoriana, que inclusive condujo a serias discrepancias con las autoridades del INBAL.

A principios de junio de 1979, el Director General de Profesiones, Miguel Limón Rojas, indica al titular de Bellas Artes, el licenciado Bremer, respecto de la posibilidad que había de registrar ante dicha dirección “los títulos que otorga el Conservatorio Nacional de Música y expedir las cédulas de ejercicio profesional correspondientes”, ello con base en lo dispuesto en la ley de creación del INBAL y una vez que se cubrieran los requisitos de la Ley Reglamentaria del artículo 5° constitucional,⁹³ asunto que días después Bremer notificó al maestro Montiel. Sin embargo, le indicó también que el Instituto sólo promovería la implementación de planes de estudios en los que hubiera participado la “comunidad conservatoriana a través de sus órganos legales”, por lo que le notificaba, habría de conformarse una Comisión adscrita a la Dirección General del Instituto que, integrada por las siguientes autoridades del INBAL: el Subdirector General de Administración y Difusión, el Coordinador General de Educación Artística y el Director de Asuntos Jurídicos, además del Director del Conservatorio y representantes designados por la escuela, analizaría “los problemas administrativos, escolares, jurídicos y presupuestales del Conservatorio”.⁹⁴

Finalmente, hacía de su conocimiento que, en el ánimo del Instituto por asumir las responsabilidades que le competían en el campo de la educación artística, el Subsecretario de Cultura y Recreación de la Secretaría de Educación Pública, Roger Díaz de Cossío, disponía que en lo sucesivo, “el Conservatorio Nacional de Música habrá de depender directamente de la Dirección General del Instituto Nacional de Bellas Artes”.⁹⁵

⁹³ “Miguel Limón Rojas al licenciado Juan José Bremer”, México, Junio 1 de 1979, AHCNM, Indiferente.

⁹⁴ “Juan José Bremer a Armando Montiel Olvera”, México, 6 de junio de 1979, AHCNM, Indiferente.

⁹⁵ *Ibidem*.

Los trabajos prosiguieron a lo largo de 1979 y, una vez aprobados por el Instituto, el 18 de junio de 1980 el presidente del CONALTE, Profesor Arquímedes Caballero, informó al maestro Armando Montiel que ante la remisión del plan de estudios por parte del INBAL con fecha 12 de noviembre de 1979, el Consejo había determinado autorizar la aplicación experimental del plan, siempre que se atendiera:

- I. Otorgar el título de Licenciado en Música únicamente a las personas que al concluir los estudios del “ciclo superior”, comprueben haber terminado previamente la educación media superior. Si esta condición no se cumple, recibirán sólo un diploma, en el cual se mencione su especialidad.
- II. Precisar el nombre de cada una de las especialidades que podrán acreditar los alumnos al concluir los estudios del “ciclo medio”. Esto permitirá a la Institución expedir diplomas en los que se hagan constar las capacidades individuales alcanzadas. Advertir que esos diplomas se otorgarán a los alumnos que comprueben haber terminado la educación secundaria, y que se entregará sólo una constancia a quienes no cumplan este requisito.
- III. Informar al Consejo Nacional Técnico de la Educación sobre las especialidades a que se refiere la recomendación anterior, y en su oportunidad, proponer los ajustes necesarios a los planes de estudio y programas, como resultado de su aplicación.

Dicho acuerdo fue posteriormente aprobado por el Secretario de Educación Pública, Licenciado Fernando Solana, con fecha 13 de agosto de 1980. Correspondió así al INBAL promover a continuación el registro de las carreras del Conservatorio, conforme al Plan 79, ante la Dirección General de Profesiones, ante la cual anteriormente sólo se tenían registradas las de Profesores de Música en distintas especialidades. Por tal motivo, sólo tuvo que solicitar una adición al registro que como institución educativa tenía el Instituto dentro de este organismo, a partir del nuevo plan que se había autorizado al Conservatorio.

Y, con fundamento en la *Ley Reglamentaria del Artículo 5° Constitucional relativa al ejercicio de las profesiones en el Distrito Federal*, fue aprobada dicha adición, por la que quedaban registradas, del área de interpretación, las licenciaturas en

1. Concertista de Violín
2. Concertista de Viola
3. Concertista de Violonchelo
4. Concertista de Contrabajo
5. Concertista de Flauta
6. Concertista de Oboe
7. Concertista de Corno Inglés
9. Concertista de Fagot
10. Concertista de Clarinete
11. Concertista de Corno Francés
12. Concertista de Trompeta
13. Concertista de Trombón
14. Concertista de Tuba
15. Concertista de Percusiones
16. Concertista de Piano
17. Concertista de Guitarra
18. Concertista de Arpa
19. Concertista de Órgano
20. Concertista de Clavecín
21. Concertista de Ópera y de Concierto
22. Director de Orquesta
23. Director de Coro

según la Dirección de Profesiones notificó, con fecha 16 de octubre de 1989, al propio INBAL.

El 16 de noviembre siguiente, fueron inscritas en el referido registro las carreras a nivel licenciatura del área de docencia, es decir, Licenciado en Enseñanza de Canto o de Instrumento; Licenciado en Enseñanza de Materias Musicales Específicas, y Licenciado en Enseñanza Musical Escolar y, finalmente, con fecha 14 de enero de 1991, las relativas a Musicología y Etnomusicología, del área de investigación, así como la de Compositor, relativa al área de creación.

La implementación del nuevo Plan de Estudios, contribuyó a que de la propia comunidad emanara la necesidad de apoyar las acciones tendientes a promover en la comunidad estudiantil la acreditación de su educación media superior, requisito indispensable para la obtención de los nuevos tí-

tulos ofrecidos por el Conservatorio. Cinco años atrás, se había impulsado que los estudiantes interesados, pudieran concluir los estudios secundarios, pero ahora constituía un apoyo institucional invaluable, al ofrecerles la posibilidad de cursar la Preparatoria dentro del sistema abierto de la SEP. Por varios años entonces, con el apoyo del INBAL y de la propia dirección del plantel, se impartieron las tutorías respectivas a dicha modalidad escolar en el propio Conservatorio.⁹⁶

El CNM en los últimos lustros (1983-1996)

No obstante los avances académicos antes descritos, a principios de la década de los ochenta, específicamente en 1983, el Conservatorio atraviesa por un momento crítico, dificultades al interior de la comunidad la dividen, suscitando con ello un paro en las labores de la institución. Por un lado, parte de los miembros de la comunidad inconformes con el estado de cosas que guardaba la vida en el plantel y que postulaban como candidato a la dirección al maestro Víctor Urbán, permaneció en las instalaciones de Mazaryk. Por otro, el resto de la comunidad ocupó provisionalmente una porción de las instalaciones del Auditorio Nacional en Reforma, área en la cual laboró oficialmente desde el 13 de abril a convocatoria del entonces Coordinador General de Educación Artística, Rodolfo Blanco Ramírez, y del maestro Alberto Alva,⁹⁷ quien para entonces, a raíz de los acontecimientos, había sido nombrado director del plantel por elección del propio H. Consejo Técnico de la institución,⁹⁸ cargo en el que habría de permanecer desde marzo de dicho año hasta febrero del año siguiente.

⁹⁶ Destacada participación en el impulso de estas actividades la tuvo el maestro Teodoro Alemán Nava, Jefe del Departamento de Psicopedagogía.

⁹⁷ *Excelsior*, México, 12 de abril de 1983.

⁹⁸ El maestro Alva fue catedrático en la escuela desde 1963 a 1994, impartiendo, entre otras materias, las de Conjuntos Corales, Corología, Dirección coral y Solfeo, sobresaliendo en particular su Coro de alumnos del nivel profesional y de niños del ciclo infantil. *Cfr.* Base de maestros.

Aspectos de la administración de Alberto Alva

Iniciadas las pláticas entre los grupos para concertar los mecanismos de llegar a un acuerdo por medio del cual nuevamente se normalizaran las clases en el plantel, éstas concluyeron luego de la celebración de una junta en la que participaron 104 docentes que determinaron dar por finalizado el movimiento.

A lo largo de dicho periodo, la administración de Alva tendió a impulsar dos aspectos principales, por un lado, promover la formación de grupos musicales a partir de la consideración de que toda labor artística emana del trabajo en equipo, de lo que derivó el apoyo a las actividades artísticas de dos conjuntos orquestales y una banda. Por otro lado, se pretendió realizar a la par de una reorganización administrativa, una reestructuración académica por medio de la cual se volvieran a considerar los objetivos programáticos del plantel; esto, con el fin de aplicar una óptica acorde con los tiempos, en la que se priorizara el egreso de los futuros profesionistas de la música, lo que motivó a la directiva impulsar la elaboración de varios programas de enseñanza.⁹⁹

No obstante, la sensible falta de apoyos de parte de las áreas responsables del INBAL para llevar a cabo dichas tareas, aunado a la inestabilidad de la comunidad conservatoriana por motivos de carácter laboral, de organización y de participación en las áreas del plantel, implicó que el maestro Alva presentara su renuncia.

Aportes de la gestión de Leopoldo Téllez

En marzo de 1984, el Secretario de Educación Pública designa para el periodo 1984-1988 al maestro Leopoldo Téllez.¹⁰⁰ De la gestión del maestro Téllez, han de destacarse como principales acciones, el notable impulso que se dio a la promoción artística de maestros y alumnos de la comunidad conserva-

⁹⁹ Entrevista con el maestro Alberto Alva, México, 1996.

¹⁰⁰ El maestro Téllez ha impartido clases de violonchelo y conjuntos de cámara, siendo además director de las orquestas sinfónica y de cámara del Conservatorio desde 1959 a la fecha. *Cfr.* Base de maestros.

toriana a través de la realización de eventos dentro y fuera del plantel, entre los cuales cabe subrayar la actividad realizada en este tenor por parte de la Orquesta Sinfónica del Estado de México bajo la conducción del violinista y director de orquesta Manuel Suárez en 1984.¹⁰¹

De igual manera, su intervención en el proyecto que dio origen a la actual Escuela de Laudería del INBAL; de esta manera, independientemente de que puedan ser remontados los orígenes de la Laudería a la época colonial —como se advierte en la obra de los religiosos Pedro de Gante y Vasco de Quiroga—, fue en el año de 1955 cuando con el laudero italiano Luigi Lanaro, gracias al apoyo del entonces director general del INBAL, Miguel Álvarez Acosta y del Jefe de Música, Jesús Durón, se estableció en la Plaza de la Ciudadela en la Ciudad de México, la Escuela de Laudería del INBAL, la primera en su tipo en el país en la época contemporánea. Constructor de cordófonos de fama internacional, Lanaro implementó en dicho centro educativo los planes de estudio que al efecto se cursaban en instituciones europeas, entre cuyas materias figuraban las de Física acústica, Tecnología de la madera, Dibujo, Modelado, Química, Historia de la Laudería y Laudería práctica.¹⁰²

No obstante, aun cuando dicha escuela continuó laborando hasta que a principios de 1970, se vio privada de sus instalaciones, a la par que se determinó su conversión a Taller de Laudería otorgándosele como nueva sede, algunas aulas dentro del Conservatorio. A partir de entonces y hasta 1979 tomó a su cargo el taller el maestro Enrique Jiménez, y posteriormente el maestro Daniel Téllez, quien sigue al frente del mismo hasta la fecha.¹⁰³

Sin embargo, en el último periodo, tuvo lugar otro intento por reforzar la enseñanza de dicho arte; a invitación de la Subdirección General de Investigación y Educación Artísticas, a cargo del licenciado Jaime Labastida

¹⁰¹ Entrevista con el maestro Leopoldo Téllez López, México, 1996. Cabe destacar que el propio maestro Suárez, al igual que su hermano Jorge —quien fue director de la Escuela Nacional de Música—, han sido catedráticos del Conservatorio, de violín y piano, respectivamente. Entrevista con el maestro Manuel Suárez, México, 1996. *Cfr.* base de maestros.

¹⁰² Entrevista con Luigi Lanaro, Padua, 1996. La primera exposición de esta escuela tuvo lugar en la Galería de Arte de Chapultepec en el año de 1957; asimismo, entre sus maestros figuraron el doctor Luis Vargas. *Diccionario Porrúa, Historia, Biografía y Geografía de México*, vol. I, 4a ed., México, 1976, p. 722.

¹⁰³ Entrevistas con el maestro Daniel Téllez, México, 1996.

Ochoa, el maestro francés Lufhti Becker fue invitado a impartir un curso de Laudería en México y, posteriormente, a fundar una escuela específica para ello. El propio Conservatorio entonces, contribuyó a que fructificara este esfuerzo por constituir un nuevo plantel dedicado a dicho arte y, contando con el apoyo del director Leopoldo Téllez, nació en octubre de 1987 la Escuela de Laudería del INBAL a cargo del maestro Becker,¹⁰⁴ constituyendo por tanto este centro educativo a la fecha, el único en su género en México y Latinoamérica.

Durante la administración de Téllez se evidenció también el afán por instrumentar medidas tendientes a remediar rezagos en los estudios del Plan 79, entre las que destacó la reorganización del Departamento de Servicios Escolares,¹⁰⁵ y finalmente, el haber contribuido con profesores del plantel a impulsar la escuela de música del Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.¹⁰⁶

Regularización académica, meta de María Teresa Rodríguez

Al término de la gestión directiva del maestro Téllez tiene lugar, por primera vez en la vida de la institución, la implementación de un proceso democrático para el nombramiento del nuevo titular del plantel a través de la auscultación de la comunidad conservatoriana, ello con objeto de integrar la terna a partir de la cual las autoridades del Instituto pudieran elegir al nuevo funcionario. Por tal motivo, en la sesión extraordinaria del 18 de enero de 1988, el H. Consejo Técnico de la Institución notificaba:

¹⁰⁴ Entrevista con el maestro Lufhti Becker, Querétaro, 1996. Dicha escuela, como plantel profesional, ubicado inicialmente en la calle de Colima, colonia Roma, fue trasladado, conforme a las nuevas políticas de descentralización del Instituto, a la ciudad de Querétaro, donde labora desde entonces impartiendo la carrera de Licenciatura en Laudería.

¹⁰⁵ Entrevista con el maestro Jesús Aguilar Vilchis, México, 1996. Cabe señalar que además de haber sido Secretario Académico de 1984 a 1988, ocupó el cargo de Subdirector -más tarde convertido en Secretario Académico- durante la gestión de la maestra Aurora Serratos.

¹⁰⁶ Entre los conservatorianos que impartieron clase en la “Casa de Música” del referido Instituto, figuraron: Adoración Fabila, Flor de María Palacios Fabila, Dagoberto Estrada y Selvio Carrizosa.

En el próximo mes de marzo del año en curso, culmina la gestión administrativa del actual Director del Conservatorio Nacional de Música, Maestro Leopoldo Téllez López. Este hecho, de excepcional relevancia en la vida de la Comunidad Conservatoriana, se constituye en ocasión propicia para renovar y fortalecer los diversos procesos de participación, tanto magisterial como estudiantil, en la elección de quien, al frente de la Institución, habrá de suceder a su Director en turno. La participación directa y decisiva de maestros y alumnos del Conservatorio para elegir al Director de tan venerado plantel, es un hecho innegable que en un marco de normatividad y responsabilidad ha de ejercerse, a fin de contribuir a preservar y acrecentar los altos niveles de armonía y eficiencia que caracterizan el trabajo institucional, cuya calidad y gran reconocimiento nadie pone en duda.¹⁰⁷

En vista de ello, este cuerpo colegiado —a propuesta del consejero Teodoro Alemán, decano ante el H. Consejo Técnico de la institución (1980-1996)— acordó la necesidad de instrumentar los pasos para su designación en los siguientes términos: el director en turno y miembros del H. Consejo Técnico, deberían presentar ante la Asamblea General el mecanismo para el proceso electoral de los candidatos, quienes deberían cumplir con los siguientes requisitos:

- a. Ser de nacionalidad mexicana;
- b. Tener ocho años de docencia ininterrumpida en el cnm
- c. Encontrarse en funciones hasta el momento de la elección y tener un sólido prestigio como profesional de la música y haberse destacado en labores académicas en beneficio del CNM;
- d. Elaborar, presentar y divulgar el Proyecto de Plan de Trabajo, que supondría la base de la gestión como Director del Plantel.

Asimismo, se deberían respetar fechas predeterminadas para el registro de candidatos; para la publicación del *curriculum* de los aspirantes; para la pre-

¹⁰⁷ *Actas del H. Consejo Técnico del CNM*, México, sesión extraordinaria del 18 de enero de 1988.

sentación del proyecto de trabajo y para la votación por parte de maestros y estudiantes, cuyo escrutinio correría a cargo del propio Consejo Técnico.¹⁰⁸

Aprobada esta propuesta por las autoridades del INBAL e instrumentada posteriormente, siendo Director General el licenciado Manuel de la Cera y Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas el licenciado Jaime Labastida Ochoa, fue electa por sufragio la terna para la dirección del plantel, “en un marco de madurez, respeto y confianza hacia la propia comunidad académica de la institución”.¹⁰⁹

De esta manera, el voto de la comunidad académica favoreció a las maestras María Teresa Castrillón, Adoración Fabila y María Teresa Rodríguez¹¹⁰ recayendo la designación final en la maestra María Teresa Rodríguez como nueva directora del Conservatorio, quien tomó posesión del cargo el 25 de marzo de 1988 en el Auditorio “Silvestre Revueltas” del Conservatorio, convirtiéndose con ello en la primera mujer al frente del plantel.

A lo largo de su gestión, como ocurrió con la administración anterior, fue una preocupación constante la de poder llevar a cabo una revisión del Plan de Estudios de 1979, cumpliendo con ello lo que había prometido entre los planteamientos de su proyecto de plan de trabajo. Por tal motivo, fueron convocadas las Academias a efecto de que sus respectivos maestros tomaran parte activa, tarea en la que además el propio Instituto, a través de la Subdirección General de Investigación y Educación Artística, tenía especial interés.¹¹¹

Por otra parte, en concomitancia con este proceso, fueron puestos en marcha cursos para la superación académica de los profesores¹¹² y alumnos del plantel, siendo impulsados de manera particular dentro de la nueva administración los programas correspondientes a regularización y titulación

¹⁰⁸ *Actas del H. Consejo Técnico del CNM*, México, sesión extraordinaria del 18 de enero de 1988.

¹⁰⁹ *Actas del H. Consejo Técnico del CNM*, México, sesión extraordinaria del 25 de enero de 1988.

¹¹⁰ *Actas del H. Consejo Técnico del CNM*, México, sesión extraordinaria del 18 de marzo de 1988. *Cfr.*, Base de maestros.

¹¹¹ *Actas del H. Consejo Técnico del CNM*, México, sesión ordinaria del 17 de mayo de 1988.

¹¹² En el caso de los cursos de superación académica, sobresalió la celebración del Primer Encuentro Nacional de Solfeo que, organizado por la maestra Adoración Fabila, fue nuevamente celebrado en la institución al poco tiempo.

de los escolares, constituyendo ello uno de los principales aportes de esta administración.¹¹³ En dicho marco, los esfuerzos realizados por la Academia de Estudios Pedagógicos, establecida durante la gestión del maestro Alva y representada por el maestro Alemán Nava, fueron notables en ambos sentidos, pues además de promover la titulación de Maestros de Enseñanza Musical Escolar, especialmente en el caso de los alumnos que realizaron la carrera conforme al plan de 1962,¹¹⁴ con el apoyo de las autoridades de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas y del plantel, a partir de 1989 se organizaron cursos de regularización para los alumnos de dicha especialidad pertenecientes a generaciones de ambos planes.¹¹⁵

El éxito obtenido en el área pedagógica, motivó que para el ciclo escolar 1990-1991, la regularización abarcara a toda la población escolar del plantel, lo que propició que un alto porcentaje del alumnado conservatorio pudieran avanzar en el progreso de sus respectivas carreras. Sin embargo, la falta de recursos destinados al área artística y educativa en general, acorde con la época de crisis que se ha dejado sentir en el panorama nacional de manera latente desde los años setenta, alcanzó índices alarmantes a finales de la década de los ochenta en el marco de esta institución. Poderosas necesidades que requerían atención a la brevedad para el óptimo desarrollo de las actividades en la escuela tuvieron que ser postergadas, lo que generó en distintos momentos situaciones de inestabilidad al interior del plantel entre los distintos sectores de la comunidad, lo que terminó por afectar el desarrollo de las actividades académicas, y con ello el fin de la administración de la maestra Rodríguez y Rodríguez.

En estos años, como en su momento lo advirtió reiteradamente el maestro Téllez, la falta de una mayor dotación de becas a los alumnos de escasos recursos, fue otro factor que requirió de la impostergable atención por parte de las autoridades del INBAL, a tal grado, que cuando dicho maestro dejó la

¹¹³ Entrevista con la maestra María Teresa Rodríguez, México, 1996.

¹¹⁴ Para una institución artística como el Conservatorio, en la cual los egresos son mínimos en comparación con otras escuelas de educación profesional, entre 1980 y 1993, se han titulado quince egresados de la carrera de Maestro Especializado en la Enseñanza Musical Escolar bajo la asesoría del maestro Alemán. Entrevista con el maestro Teodoro Alemán, México, 1996.

¹¹⁵ En el verano de 1989 sobresalieron los cursos en que se regularizaron alumnos del área de docencia musical escolar en distintas materias: Acordeón, Flauta dulce, Conjuntos Corales, Historia de la Música, Didáctica.

dirección, enfatizó: “me voy a gusto y tranquilo, reconozco también a la escuela de Laudería como uno de los logros más importantes de esta administración, y confío que se incrementarán las becas (ahora existen 30, de 15 mil pesos mensuales), y el CNM continúe su carrera ascendente”.¹¹⁶

Ello explica que desde la administración de la maestra Rodríguez, en distintos momentos se haya planteado la posibilidad de solicitar fondos a instituciones públicas o privadas con objeto de apoyar a las actividades de difusión factibles de realizar en el Conservatorio.¹¹⁷ Sin embargo, hasta el momento actual subsiste el problema agudo de la escasez de recursos que la crisis de diciembre de 94 terminó de agravar aún más.

Acondicionamiento del espacio y reordenación académica con Aurora Serratos

En 1991 ocupó interinamente la dirección del Conservatorio la maestra Ana María Báez, subdirectora del mismo, quien tuvo a su cargo la convocatoria de nuevas elecciones para elegir a la terna de la que habría de emanar el titular del plantel para el periodo 1992-1996. Producto de ello fue la designación de la maestra Aurora Serratos Garibay —catedrática de piano y miembro de una familia de músicos—,¹¹⁸ quien estuvo al frente de la institución de 1992 a marzo de 1994, en que fue designado para el periodo 1994-1998, el maestro Ramón Romo Lizárraga.

La administración de la maestra Serratos giró principalmente en torno a dos aspectos: por un lado, implementó diversas acciones tendientes a optimizar los recursos materiales del plantel. Por el otro, contribuyó con las actividades inherentes al proceso de reordenación académico-administrativa impulsado por el INBAL. De esta manera, promovió con especial cuidado la compostura de instrumentos musicales cuya reparación especializada difi-

¹¹⁶ Rosales y Zamora, Patricia, “El Patronato, la mejor ayuda para el CNM”, *Excelsior*, México, 26 de marzo de 1988.

¹¹⁷ Rodríguez, María Teresa. *Plan de Trabajo para el periodo 1988-1992*, México, 1988.

¹¹⁸ Sus padres fueron los pianistas Ramón Serratos Pérez-Sandi y Aurora Garibay Heatley, que artísticamente formaron el dúo “Serratos-Garibay”, de manera similar al dúo que ella formó con su esposo, Guillermo Salvador Fernández, “Salvador-Serratos”. Su hijo, Guillermo Salvador Fernández, pianista y director de orquesta, es también docente del Conservatorio.

cilmente podía realizarse¹¹⁹ a la par que fomentó la introducción de computadoras para la sistematización de las áreas académica y escolar.¹²⁰

No obstante, tuvo lugar durante dicha gestión, una afectación al terreno del Conservatorio a consecuencia de las obras de vialidad realizadas en el Periférico por el Departamento del Distrito Federal. Por tal motivo, tras una extenuante negociación en la que participó la comunidad en pleno, a cambio de los casi 799 m² que se le sustrajeron al inmueble, el Departamento dio un poco más de 1,800 m² y el ofrecimiento de que personal suyo, llevaría a cabo labores de impermeabilización, reparación del material acústico de los salones de estudio, cambio del piso del hall principal del plantel, así como el acondicionamiento de las salas de conferencias.

Correspondió a esta administración, ser el marco para el desarrollo de distintas reuniones y foros de análisis conforme a la dinámica de la referida reordenación institucional, en la que se pretendió dar seguimiento y continuidad a los trabajos previamente realizados por las administraciones de Téllez y Rodríguez. En este rubro, sobresalió principalmente el Foro de Análisis y Propuestas para la Reordenación Académica del INBAL, realizado a finales de abril de 1993 conforme a la convocatoria que emitiera la Subdirección General de Educación Artística del Instituto, en el que tomaron parte maestros y alumnos del plantel —especialmente de la Academia de Docencia e Investigación—, con un total de 35 ponencias.¹²¹ En ellas, un elemento recurrente en sus demandas, fue el hecho de demandar una urgente evaluación de los resultados del Plan 79 a casi quince años de distancia de su implantación, pues hasta entonces dicho ordenamiento no había recibido modificación curricular alguna.

¹¹⁹ Entre los instrumentos que resultaron beneficiados, sobresalieron varios pianos y órganos; entre los primeros figuró un *Steinway* de cola y entre los segundos, uno de marca *Tamburini* y otro *Hammond*.

¹²⁰ Entrevista con la maestra Aurora Serratos Garibay, México, 1996.

¹²¹ *Relatoría General del Foro de Análisis y Propuestas para la Reordenación Académica del INBA*, México, CNM, 6 de mayo de 1993.

3. Expectativas artísticas, pedagógicas y culturales del CNM

Conforme al panorama anteriormente presentado respecto a las últimas administraciones conservatorianas, es posible afirmar que las labores académicas a lo largo de dicho periodo han sido determinadas principalmente por dos procesos: en primer lugar, por el derivado de las tareas de reordenación académica institucional desarrollado en las distintas escuelas profesionales de arte del INBAL; y en segundo lugar, por el correspondiente a la formulación y puesta en marcha del proyecto sobre educación e investigación artísticas que ha dado por resultado la fundación del Centro Nacional de las Artes, en el cual se han aglutinado, además de los centros de investigación y enseñanza profesionales del INBAL, otros organismos de cultura y divulgación artística.

Sin embargo, antes de referir la imbricación actual del Conservatorio en tal contexto, es necesario realizar algunas consideraciones respecto a los apoyos oficiales que han sido otorgados por el Estado mexicano en materia de política cultural a partir de mediados de los años cuarenta. En principio, se puede considerar que la primera gestión al frente de la Secretaría de Educación Pública a cargo de Jaime Torres Bodet,¹²² se caracterizó por la continuidad que mantuvo con respecto a las políticas educativas de Justo Sierra y José Vasconcelos, según se advirtió desde el momento en que las reformas que promovió al interior de la Secretaría, no conllevaron “la separación tajante de las labores educativas y culturales. [Aunque ello no obstará reconocer]... la importancia de la autonomía de la actividad educativa y la cultural en el interior de la administración pública, necesarias para garantizar su eficiencia”.¹²³

Durante las gestiones de los licenciados Manuel Gual Vidal (1946-1952) y José Ángel Ceniceros (1952-1958), el Instituto Nacional de Bellas Artes atravesó por una etapa de consolidación y crecimiento material, que en el rubro educativo se manifestó en la construcción de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, la cual tuvo en la figura del licenciado Miguel Álvarez

¹²² Torres Bodet estuvo al frente de esta Secretaría durante el sexenio alemanista en el periodo comprendido entre el 22 de diciembre de 1943 y el 30 de noviembre de 1946, habiendo sido precedido por Luis Sánchez Pontón y Octaviano Béjar Vázquez. *Diccionario Porrúa...*, op. cit.

¹²³ Tovar y de Teresa, Rafael. *Modernización y política cultural*, México, FCE, 1994, pp. 44-45 (Col. Una visión de la modernización de México)

Acosta como director del INBAL, a su principal impulsor. Más tarde, de nueva cuenta Torres Bodet al frente de la Secretaría en el sexenio de Adolfo López Mateos, fue creada la Subsecretaría de Cultura que, a cargo de Amalia Caballero de Castillo Ledón, adscribió en su seno junto con el INBAL, a los siguientes organismos públicos: Instituto Nacional de Antropología e Historia; Instituto Nacional de la Juventud Mexicana; Departamento de Bibliotecas y Dirección General de Educación Audiovisual.¹²⁴ A lo largo de dicho sexenio, el apoyo oficial para el fomento cultural de igual manera fue relevante, muestra de ello lo constituyó la fundación del Museo de Arte Moderno, la Pinacoteca Virreinal y la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, así como el hecho de que el INBAL contara con 377 maestros para atender a los 56,003 alumnos de sus diversas escuelas vocacionales distribuidas en la República.

Escuelas Vocacionales

	Maestros	Alumnos
Escuela Nocturna Superior de Música	66	4,320
Escuela de Música de Veracruz, Ver.	11	840
Escuela de Música de La Paz, B.C.	12	480
Escuela de Danza de Cuautla, Mor.	1	480
Academia de Danza (Universidad de Qro.)	1	2,508
Escuela de Teatro (Universidad de Gro.)	1	444
Escuela de Arte Dramático (Universidad de Qro.)	1	420
Escuela de Arte Teatral de Puebla	8	1,560
Escuela de Pintura, Escultura y Artesanía (Universidad Juárez de Dgo.)	7	1,092
Escuela de Pintura y Escultura al aire libre, Guadalajara	9	2,412
Escuela de Diseño y Artesanías No.2, Morelia, Mich.	3	228
Escuela Taller de Artes Plásticas de Tlaxcala	1	168
Escuela de Artes Plásticas de Toluca	1	330
Escuela de Artes Plásticas de Chiapas	3	864
Escuela de Artes Plásticas de Veracruz, Ver.	6	600
Escuela Popular de Bellas Artes de Tula, Hgo.	3	450

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 46-47.

Escuela de Bellas Artes de Villahermosa	13	163
Centro Cultural Francisco Eduardo Tres guerras, Celaya, Gto.	3	1,002
Centro Regional de Iniciación Artística de Coahuila	8	2,250
Centro Cultural Ignacio Ramírez, San Miguel de Allende, Gto.	13	2,250
Centro Cultural Rubén Mora, Acapulco, Gro.	12	4,200
Centro de Iniciación Artística José Gpe. Posada, Tepic, Nay.	9	1,218
Centro Cultural Félix Parra, Uruapan, Mich.	6	750
Escuelas de Iniciación Artística del Distrito Federal (4)	77	9,720
Instituto Aguascalentense de Bellas Artes	24	4,104
Instituto Regional de Bellas Artes, Cuernavaca, Mor.	19	1,596
Instituto Mazatleco de Bellas Artes, Mazatlán, Sin.	13	1,500
Instituto Regional de Bellas Artes, Orizaba, Ver.	4	1,044
Instituto Potosino de Bellas Artes, San Luis Potosí, S.L.P.	12	1,680
Instituto Regional de Bellas Artes de Tampico y Ciudad Madero, Tamps.	8	3,870
Instituto Zacatecano de Bellas Artes	16	2,472
Taller Infantil de Artes Plásticas	6	466
TOTAL	377	56,003¹²⁵

Ciertamente dicha tendencia de crecimiento continuó por lo que respecta al ámbito artístico, ya mediante la reconstrucción y adaptación de otros centros artísticos —como el propio Conservatorio Nacional de Música y la Escuela de Diseño y Artesanías en la Ciudadela—, o bien a través de la creación de nuevas instituciones como el Fomento Nacional de las Artesanías (FONART) en 1974 durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez;¹²⁶ sin embargo, una

¹²⁵ *Memoria del INBA..., 1958-1964, op. cit., p. 24.*

¹²⁶ Entre ellos figuraron: Ópera de Bellas Artes; Ballet Clásico de México; Ballet Folklórico de México; Aztlán, Cantos y Danzas de México; Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional; Patronato del Museo de San Carlos; Museo del Teatro de Bellas Artes; Biblioteca del Palacio de Bellas Artes; Teatro Popular de México, Escuela de Teatro de la Universidad de Guerrero; Escuela Jardín del Arte en Guadalajara; Centro Cultural Ignacio Ramírez de San Miguel de Allende, Gto.; Escuela de Arte Teatral de Puebla en el ex-hospital de San Pedro; Antiguo Teatro Hidalgo; Teatro Comonfort; Fuerte de San Diego en Acapulco, Gro.; Centro de Iniciación Artística de Tepic, Nay.; Centro Regional de Iniciación Artística de Coahuila;

de las acciones de mayor trascendencia para la política cultural nacional contemporánea, tuvo lugar hace poco menos de una década.

Ella correspondió al decreto emitido en diciembre de 1988 por el Presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari, por el cual se dio origen al “Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública”;¹²⁷ organismo del que fuera su primer titular el licenciado Víctor Flores Olea.

Entre las atribuciones del CNCA se dispuso, conforme a su artículo 2º, el promover y difundir la cultura y las artes, en el ánimo por “organizar la educación artística, las bibliotecas públicas y museos, exposiciones artísticas, y otros eventos de interés cultural”,¹²⁸ lo que le ha permitido convertirse en el organismo rector de la política cultural del Gobierno, cuyas tareas se orientan por tres objetivos primordiales:

Protección y difusión del patrimonio cultural
Estímulo a la creatividad artística
Difusión del arte y la cultura¹²⁹

Para su materialización, debieron definirse “seis líneas de acción o programas sustantivos, que en su conjunto abarcan las áreas de responsabilidad del Estado en el quehacer artístico y cultural:

1. Preservación y Difusión del Patrimonio Cultural Nacional;
2. Aliento a la creatividad Artística y a la Difusión de las Artes;
3. Desarrollo de la Educación y la Investigación en el Campo de la Cultura y las Artes;

Unidades artísticas en Saltillo, Torreón y Parras, Coah.; Escuela Popular de Bellas Artes de Tula, Hgo.; Escuela de Bellas Artes de Villahermosa, Tab.; Museo Regional de Artes e Industrias Populares, Dolores Hidalgo, Gto.; y el Centro Nacional de Conservación de la Obra Artística. Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958-1964, *Ibidem*, pp. 12-14.

¹²⁷ “Decreto por el que se crea el Centro Nacional para la Cultura y las Artes como órgano administrativo, desconcentrado de la SEP que ejercerá las atribuciones de promoción y difusión de la cultura y las artes”, *Diario Oficial de la Federación*, México, 7 de diciembre de 1988.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Memoria del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1988-1994*, México, CNCA, 1994, p. 5.

4. Fomento del Libro y la Lectura;
5. Preservación y Difusión de las Culturas Populares;
6. Fomento y Difusión de la Cultura a través de los Medios Audiovisuales de Comunicación”.¹³⁰

De ellos, han derivado los denominados “proyectos estratégicos” que, por su importancia y significado social, “deberán suscitar nuevos cauces para el fortalecimiento de nuestra cultura”, según lo ha planteado el licenciado Rafael Tovar y de Teresa, titular del Conaculta desde marzo de 1992.¹³¹ Dichos proyectos, intitulados: Proyectos Especiales de Arqueología; Centro Nacional de las Artes, y Sistema Nacional De Creadores, se fundamentan principalmente en criterios de corresponsabilidad y actividad descentralizadora, al tiempo que consideran probable y necesaria la participación de los distintos sectores de la sociedad, iniciativa privada y comunidad intelectual.¹³²

El CNM en el marco del Centro Nacional de las Artes

En el Centro Nacional de las Artes (CNA), confluye gran parte de la intensa labor de reordenación académica y administrativa instrumentada por el INBAL a principios de los noventa en sus diversos planteles de educación artística profesional. Es un nuevo concepto educativo que surge de una profunda reestructuración de la educación artística, no sólo al plantear una renovación en los planes y programas de estudio de las diversas escuelas de arte, sino desde el momento en que contempla la posibilidad de reunir las en un mismo espacio con objeto de favorecer al florecimiento de los vínculos necesarios para su intercomunicación en aras de un mayor enriquecimiento profesional, artístico y educativo.

¹³⁰ *Ibidem*, p.19.

¹³¹ Tovar y de Teresa, R., *op. cit.*, p. 289. Desafortunadamente, debido a los superiores compromisos de trabajo de un organismo como el Conaculta, no pudo ser factible tener una entrevista personal con el licenciado Tovar y de Teresa a través de la cual pudiera ampliarse la concepción del organismo a su cargo con relación a la política de la educación artística a futuro.

¹³² *Memoria del CNCA...*, *op. cit.*, p. 19.

Con este nuevo criterio, a través del CNA se pretende interrelacionar la labor desarrollada por las diversas instancias culturales, de modo que puedan integrarse a un tiempo las actividades de preservación, promoción, educación e investigación artísticas, con objeto de alcanzar mejores índices de eficiencia infraestructural cultural; una mayor participación social, y la posibilidad de descentralizar de los servicios culturales, como el traslado a Querétaro de la Escuela de Laudería lo evidencia.¹³³ En este último caso, se pretende apoyar además la renovación del Conservatorio de las Rosas en Morelia y de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey.¹³⁴

En el CNA por tanto, se conjugan tres elementos: interdisciplinarietà; especificidad de la formación artística y acercamiento de los artistas a las escuelas. En el primer caso, los planes de estudio instrumentados, pretenden formar áreas comunes que permitan la aproximación entre los estudiantes de las diferentes escuelas, al tiempo que fomenten la realización de proyectos multidisciplinarios. En el segundo, se fortalece el desarrollo de la especificidad y particularidad propias de cada disciplina artística, y, finalmente, la vinculación escuela-profesionistas, tiende a promover la realización de conferencias magistrales, tutorías y cursos, con objeto de que los alumnos puedan tener un contacto más cercano con otros artistas reconocidos, impulsando así la vinculación docencia-creación-investigación.¹³⁵

Una nueva sede para el CNM

Presentado el proyecto a la opinión pública el 27 de abril de 1993, fue inaugurado el nuevo conjunto cultural, ubicado en parte de los terrenos que anteriormente ocuparan los Estudios Churubusco-Azteca, el 22 de noviembre de 1994 —día de Santa Cecilia, la patrona de los músicos—. De tal forma, a partir de entonces, en el CNA laboran conjuntamente las escuelas profesionales y centros de investigación del INBAL; el Centro de Capacitación Cinematográfica, dependiente del Instituto Mexicano de Cinematografía y el Canal 22 de televisión; además de las áreas comunes, como el Centro

¹³³ *Ibidem*, p. 76.

¹³⁴ Tovar y de Teresa, R. *op. cit.*, p. 316.

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 309-313.

Multimedia, el Aula Magna, cinco espacios escénicos, el Teatro de las Artes, con capacidad para 547 espectadores y la Biblioteca de las Artes —integrada mediante la reunión de los diferentes fondos documentales de los centros de investigación— creados justamente para el nuevo espacio cultural.

A este respecto, las escuelas de arte y centros de investigación del INBAL, integrantes del CNA a la fecha son:

Conservatorio Nacional de Música;
 Escuela Nacional de Arte Teatral;
 Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”;
 Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea;
 Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (Cenidim);
 Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón” (CENIDI-DANZA);
 Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (Citru);
 Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap)¹³⁶

Desde un punto de vista arquitectónico, en el CNA colaboraron arquitectos mexicanos de distintas tendencias y generaciones: Ricardo Legorreta, Teodoro González de León, Javier Sordo Magdaleno, Enrique Norten, José de Yturbe, Luis Vicente Flores, Alfonso López Baz y Javier Calleja, de los cuales, correspondió a González de León, específicamente, el diseño del Conservatorio en las antiguas instalaciones de lo que fueran los estudios cinematográficos en el cruce de las calzadas de Tlalpan y Río Churubusco. Desplantado en una superficie de 8,105 m², fue concebido para alojar a una población escolar de 500 alumnos; cuenta con diferentes tipos de salones, una biblioteca, taller de pianos, cafetería y un auditorio con capacidad para 693 espectadores.¹³⁷

¹³⁶ *Memoria del CNCA...*, *op. cit.*, pp. 379-386.

¹³⁷ Las áreas escolares de las nuevas instalaciones, están integradas por: 10 aulas; 20 cubículos de estudio; 8 salones; 2 salones con isóptica; 2 salones para dos pianos en cada uno; 1 salón para percusiones; 1 salón de órgano; 1 salón para clavecín; 1 para música de cámara; 1 con un

Al momento de ocupar las escuelas y los centros de investigación las nuevas instalaciones, comprendidas en el espacio de 13 hectáreas de que consta el Centro Nacional de las Artes, varios de ellos cuentan por primera vez en su historia con un inmueble propio de evidente funcionalidad.¹³⁸ La puesta en marcha de ellas, ocurrió de manera escalonada, a lo largo del primer semestre de 1995, y simultáneamente al proceso de implantación de los nuevos planes de estudio en las diferentes escuelas. En el caso particular del Conservatorio, la ocupación se dio a partir de septiembre y octubre, principalmente con docentes que imparten materias correspondientes al ciclo superior de los estudios musicales.

Respecto a los espacios escénicos, el auditorio “Salvador Novo” de la Escuela de Teatro, se inauguró con el estreno de una obra dramática que constituyó el examen profesional de la primera generación de egresados de dicha escuela en la nueva sede; el teatro “Raúl Flores Canelo”, de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, con la realización de una temporada de presentaciones con alumnos graduados de la escuela.¹³⁹

Finalmente, el auditorio “Blas Galindo” del Conservatorio Nacional de Música, fue estrenado el 19 de septiembre de 1995 con un concierto de gala. En este punto, es importante destacar que el Conservatorio es la única escuela del conjunto que cuenta con dos sedes, situación *sui generis* que posibilitó la mediación realizada a cargo de su comunidad con las autoridades respectivas, las que convinieron en que dicha escuela pudiera conservar también su antigua sede de Mazaryk.¹⁴⁰

piano de cola; 3 salones de ensayo y 10 salones de composición. A su vez, la biblioteca cuenta con salas de lectura, video y cómputo. Información tomada del folleto *Centro Nacional de las Artes*, México, CNCA, 1994.

¹³⁸ Anteriormente, los centros de investigación y documentación, por ejemplo, estaban ubicados por distintos rumbos de la ciudad de México: el CENIDI-Danza, en Campos Elíseos 480, Col. Polanco; el Cenidiap en Altavista 161, Col. San Ángel Inn y Nueva York 224, Col. Nápoles; el Cenidim en Liverpool 16, Col. Juárez, y el Citru en Nuevo León 91, Col. Condesa.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴⁰ Debe hacerse notar que dicho edificio, construido de acuerdo a condiciones especiales de acústica y disposición de locales conforme a las necesidades particulares del Conservatorio, y por tanto el inmueble de mayor tradición dentro del conjunto de los que ocupaban las escuelas del Instituto hasta antes del Centro Nacional de las Artes, durante el proceso de estructuración de dicho proyecto fue tema de numerosas versiones y rumores en cuanto

Esquema de organización y funcionamiento del CNM

A fin de ubicar al Conservatorio dentro del organigrama oficial administrativo, debe señalarse que, desde un punto de vista jurídico, con base en el acuerdo 196 del Secretario de Educación Pública, licenciado José Ángel Pescador Osuna de 1994, tanto el INBAL como el CONACULTA, son instituciones adscritas orgánicamente al titular de la Secretaría.¹⁴¹ No obstante, de acuerdo a la fracción IV del artículo 2° del decreto que dio origen al CNCA,¹⁴² está determinado que el INBAL queda sujeto a la coordinación de dicho organismo al igual que otras instituciones, según se expuso anteriormente.

De igual manera, conforme al diagrama de organización del propio Instituto, dictaminado en 1992, en el que aparece éste integrado por los siguientes órganos: una Dirección General y tres subdirecciones generales: la de Bellas Artes, la de Educación e Investigación Artísticas, y la de Administración —según puede advertirse en el diagrama adjunto—, resulta que el Conservatorio, como todas las escuelas profesionales del INBAL, depende de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas.

Avances de la Reordenación Académica en el CNM

Desde que inició la reordenación académica del Instituto, se determinó que sería el Consejo Técnico del Conservatorio el organismo que propondría “los lineamientos para la reestructuración y, en su caso, la reforma de los planes y programas de estudio del Conservatorio. Todo ello en el entendido de que dichos planes y programas tendrán que ser resultado de la consulta

al destino final que tendría, hasta finalmente haber permanecido dentro del patrimonio del INBAL.

¹⁴¹ “Acuerdo número 196 por el que se adscriben orgánicamente las direcciones generales, órganos desconcentrados y unidades administrativas de la Secretaría de Educación Pública que se mencionan y se delegan facultades”, *Diario Oficial de la Federación*, México, 4 de julio de 1994.

¹⁴² IV. *Dar congruencia al funcionamiento y asegurar la coordinación de las instituciones paraestatales que realicen funciones de promoción y difusión de la cultura y las artes, inclusive a través de medios audiovisuales de comunicación, agrupadas o que se agrupen en el subsector de cultura de la Secretaría de Educación Pública.* “Decreto por el que se crea el CNCA...”, *op. cit.*

amplia y abierta entre maestros, alumnos y egresados del Conservatorio, así como con miembros distinguidos de la comunidad artística musical".¹⁴³

La necesidad latente por llevar a cabo una reforma curricular en el Conservatorio, presente desde la década de los ochenta, ha permitido, a más de quince años de distancia, que los trabajos realizados al interior de la comunidad académica del plantel, encabezados tanto por el referido H. Consejo Técnico como por las Academias respectivas, hayan concretado un proyecto de plan de estudios para la institución. Éste, una vez aprobado por el máximo órgano académico de la institución, ha sido presentado a las autoridades del Instituto para su aprobación en espera de su futura implementación, que habrá de incidir en una población escolar que llega al millar de alumnos, pues según datos del ciclo escolar 1995-1996, en este periodo lectivo, los alumnos inscritos en las diversas carreras fueron los siguientes

Piano	186
Canto	132
Violín	117
Guitarra	90
Percusiones	49
Flauta	45
Clarinete	44
Trompeta	39
Órgano	29
Dirección de Orquesta	27
Trombón	23
Composición	22
Violonchelo	21
Clavecín	20
Enseñanza Musical Escolar	20
Arpa	15
Contrabajo	13
Viola	12
Corno Francés	9

¹⁴³ "Martín Díaz y Díaz al H. Consejo Técnico del Conservatorio Nacional de Música", México, 26 de enero de 1994.

Dirección Coral	9
Musicología	8
Oboe	8
Fagot	4
Tuba	4

Características del proyecto de Plan de Estudios (1996)

La formulación de este documento, ha sido la respuesta no sólo a la renovación curricular generalizada en los planteles educativos del Instituto, sino también la propuesta de ajuste académico a partir de los resultados del plan 79 a la nueva realidad del país que, a más de quince años de haber sido implantado, no sólo se había mantenido sin modificación alguna, sino que además había generado distintos problemas.

Entre otras consecuencias, el plan del 79 había propiciado un crecimiento desmedido en el número de materias en cada uno de los mapas curriculares ofrecidos por el plantel, causantes del exceso en la carga horaria y duración de las carreras. De tal forma, era evidente que las horas de estudio de los alumnos se habían visto mermadas de manera importante, por lo que pocos eran los alumnos que podían mantener un ritmo constante de trabajo en el ánimo por cumplir con los requisitos académicos que planteaba dicho ordenamiento, cuestión que afectó también el bajo índice de titulados a partir de la implantación de este plan. Ello sin contar que, ante la elevada cantidad de materias de diferentes campos disciplinarios, no fueron pocas las ocasiones en que determinadas materias quedaran descubiertas en detrimento de los propios estudiantes.

Ante tales circunstancias, fue convocada la comunidad académica del plantel por el H. Consejo Técnico del Conservatorio, a fin de que por Academias, se fueran emitiendo las sugerencias de modificación curricular que los distintos maestros considerasen pertinentes. Dicho proceso, fue realizado a lo largo de 1995 y principios de 1996 y, finalmente, de las respectivas propuestas de modificación presentadas por cada uno de los cuerpos académicos especializados, se formuló el documento final puesto a consideración del H. Consejo Técnico.

En él, existen varias novedades con respecto al conjunto de planes de estudio aplicados a lo largo de la historia conservatoriana. Organizado por capítulos incluye, además de la presentación y justificación iniciales, un apartado dedicado a los antecedentes históricos de la institución que hace por primera vez referencia precisamente de algunos planes de estudio que han estado vigentes en la institución, al tiempo que robustece el capítulo de fundamentaciones al enriquecer los contenidos de las respectivas consideraciones jurídica, filosófica, sociológica y pedagógica.

Aportación fundamental del proyecto, es la inclusión del llamado “Modelo Pedagógico” conservatoriano, al que define como:

El proceso lógico, filosófico, sociológico, psicológico y pedagógico en el que interactúan el maestro y el estudiante con un actitud crítica, analítica, participativa, reflexiva, demostrativa y democrática en el ánimo común por alcanzar la excelencia académica, mediante el empleo de recursos técnicos altamente especializados y en circunstancias especialmente creadas para el quehacer artístico y pedagógico, en el desarrollo de los planes y programas de estudio del Conservatorio Nacional de Música, reconocidos legalmente por los órganos competentes de la Secretaría de Educación Pública. Este proceso se enmarca en un ámbito de libertad didáctica y de pensamiento y tiende a establecer una fuerte vinculación tanto con el Sistema Educativo Nacional como con la sociedad mexicana.¹⁴⁴

Este modelo, contempla ocho elementos fundamentales constitutivos (alumno, maestro, plan de estudios, programa de estudios, recursos especializados, espacios educativos, metodologías de enseñanza, reglamentación), además de contener la definición específica de sus propios sujetos, ello a partir de su caracterización crítica, analítica, participativa, reflexiva, demostrativa y democrática.¹⁴⁵

En el capítulo de los fines del Conservatorio, éstos presentan una mayor adecuación con la realidad nacional, al tiempo que implican la posibilidad de una mejor vinculación con el contexto internacional. De igual forma, determina la formación profesional de músicos en las áreas de interpretación, composición, investigación y docencia, al tiempo que plantea la posibilidad

¹⁴⁴ *Proyecto de Plan de Estudios del Conservatorio Nacional de Música*, México, 1996.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

de participar en la formulación de un Sistema Nacional de Educación Musical Profesional en el que se compartan aspectos programáticos. Asimismo, plantea difundir las manifestaciones artísticas de la comunidad conservatoriana hacia las instancias del Sistema Educativo Nacional y de la sociedad en general, así como divulgar y preservar la riqueza artística nacional al interior del país y hacia el extranjero, cumpliendo en todo momento con las tareas de Docencia, Investigación y Difusión que le competen como escuela de educación superior.

Por lo que respecta propiamente a la estructura curricular del Proyecto, se aporta su descripción por ciclos de estudio; perfiles de ingreso y egreso; distribución de carreras y asignaturas por áreas de formación, mapas curriculares por carrera y descripción de materias. Se consideran igualmente por primera vez, los aspectos de evaluación, promoción y flexibilización, tendientes a otorgar al nuevo ordenamiento pedagógico, una mayor dinámica y operatividad, a efecto de permitir el mejor y más rápido avance del educando al tiempo que le posibilita la obtención de reconocimientos específicos conforme al nivel académico acreditado.

En igual forma, otra de sus innovaciones es la inclusión de un capítulo sobre vinculación interinstitucional, relativo a desarrollar el sentido de pertenencia a un contexto cultural específico, a la vez que se promueve la celebración de convenios para impulsar programas de intercambio académico, de becas y estímulos de diversos tipos a maestros y alumnos, ello con base en las características del campo de trabajo propio del egresado de la carrera musical en sus diversas disciplinas.

Finalmente, prevé, como otra muestra de su tendencia a evaluar los logros obtenidos y de manera por demás explícita, la posibilidad de reformarlo de manera permanente, según lo plantea su último párrafo:

Por su naturaleza académica, jurídica y administrativa, enmarcada por los grandes lineamientos que definen y caracterizan la organización y el funcionamiento del Sistema Educativo Nacional -el cual opera y se desarrolla en congruencia con los postulados de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos que se expresan en su Artículo 3° y en la Ley General de Educación-, este plan de estudios debe ser motivo de una permanente revisión por la propia comunidad académica del plantel, a través de los órganos colegiados, creados formalmente para el efecto y con pleno reconocimiento legal e interinstitucional, a fin de que

la aplicación de sus propuestas de adiciones o reformas -previo cumplimiento de los requisitos establecidos por los órganos y autoridades competentes de la Secretaría de Educación Pública y del Instituto Nacional de Bellas Artes-, permitan su constante adecuación y actualización ante las necesidades, cambios y avances que en materia musical se manifiestan en el contexto nacional e internacional.¹⁴⁶

Inclusión del posgrado en la estructura académica del CNM

Desde el Plan de Estudios de 1962, fue un proyecto en la comunidad conservatoriana el poder establecer en el futuro el nivel de posgrado en la institución, como lo contempló en su tiempo también el plan de 1979; sin embargo, por distintos motivos ello no fue posible. Hoy, a partir de la propuesta de 1996, se incluye por primera vez en un proyecto de plan de estudios conservatoriana, el listado de maestrías que podrá impartir la institución en caso de que se obtenga su validación oficial.

Desde esta perspectiva, los títulos profesionales que el CNM plantea otorgar son:

Licenciado en Música con la especialidad de:

- ejecutante de violín
- ejecutante de viola
- ejecutante de violonchelo
- ejecutante de contrabajo
- ejecutante de flauta
- ejecutante de oboe
- ejecutante de fagot
- ejecutante de clarinete
- ejecutante de corno francés
- ejecutante de trompeta
- ejecutante de trombón
- ejecutante de tuba
- ejecutante de percusiones
- ejecutante de piano

¹⁴⁶ *Ibíd.*

ejecutante de guitarra
ejecutante de arpa
ejecutante de órgano
ejecutante de clavecín
cantante de ópera y concierto

Licenciado en Música con la especialidad en Dirección Coral
Licenciado en Música con la especialidad en Composición
Licenciado en Música con la especialidad en Musicología
Licenciado en Música con la especialidad en Etnomusicología
Licenciado en Música con la especialidad en Docencia Musical Escolar
Licenciado en Música con la especialidad en Docencia del Solfeo
Licenciado en Música con la especialidad en Docencia del Canto

Por su parte, los grados de maestría¹⁴⁷ que pretende promover son:

Maestro en Música con la especialidad de:

concertista de violín
concertista de viola
concertista de violonchelo
concertista de contrabajo
concertista de flauta
concertista de oboe
concertista de fagot
concertista de clarinete
concertista de corno francés
concertista de trompeta
concertista de trombón
concertista de tuba
concertista de percusiones
concertista de piano

¹⁴⁷ De estas maestrías, en el proyecto se ha anexo el mapa curricular de la Maestría en Música con la especialidad de Dirección de Orquesta, dado que con la reforma se pretende la supresión de ésta a nivel de licenciatura, como lo había sido desde el plan de 1929, con objeto de incrementar la preparación de sus egresados.

concertista de guitarra
concertista de arpa
concertista de órgano
concertista de clavecín
concertista de canto

Maestro en Música con la especialidad en Dirección de Orquesta
Maestro en Música con la especialidad en Dirección Coral
Maestro en Música con la especialidad en Composición
Maestro en Música con la especialidad en Musicología
Maestro en Música con la especialidad en Etnomusicología
Maestro en Música con la especialidad en Pedagogía musical
Maestro en Música con la especialidad en Música antigua
Maestro en Música con la especialidad en Informática musical

Balance de la profesionalización musical en el Conservatorio

Es posible afirmar que la institución conservatoriana ha generado profesionistas en la rama musical prácticamente desde sus primeros años de labor en el último tercio del siglo XIX, aún si dicho concepto no corresponde — como se ha visto — con el que en la actualidad reviste el ser “profesionista”, al implicar la posesión de una cédula o patente reconocida por el Estado para el ejercicio de una determinada profesión ante la sociedad. En ese sentido, es importante también considerar que en el arte es hasta cierto punto relativo poseer un título, lo que importa es la obra, el producto, más que la autorización para ello; un cantante o un pianista, por referir el caso de alguna de las ramas musicales, más que mostrar un título profesional para ser invitados a tomar parte en una ópera o en un concierto con orquesta, respectivamente, lo que deben demostrar son sus dotes artísticas en la práctica, más que en el papel.

Sin embargo, la importancia fundamental de la profesionalización estriba en que a partir de ella, se asegura que las instituciones de educación superior especializada, en este caso en la enseñanza de la música, puedan reforzar los criterios de formación para los aspirantes a músicos. Reconocer jurídicamente la profesión musical, como de cualquiera de las artes, permite

contribuir a sistematizar los parámetros y requisitos necesarios para la formación institucional de artistas. Y, sobre todo, contribuye a equiparar al arte con el resto de las profesiones reconocidas por el Estado, es decir, homologa al músico o artista de que se trate, con cualquier otro egresado del Sistema Educativo Nacional, permitiéndole, al mismo tiempo, la oportunidad de acceder a otros centros educativos del extranjero, en los cuales sí es un requisito importante para la admisión del aspirante a los cursos a nivel de maestría, doctorado o posdoctorado, la presentación respectiva del certificado, título o grado de estudios de que se trate.

Esto, sin contar que dentro del mercado laboral, tanto nacional como internacional —principalmente dentro del ámbito de la docencia—, día a día, la posibilidad de ingresar a un trabajo se cierra para aquéllos que carecen del título. En estos casos, además de la capacidad teórico-práctica, es menester adjuntar el documento oficial que avale los estudios realizados por el candidato.

Al analizar las tendencias que ha seguido el egreso de escolares a lo largo de los 130 años de vida de la institución conservatoriana, surge un problema que impide por ahora llegar a resultados precisos. Ello radica en el hecho de que los registros escolares del plantel no permiten asegurar con precisión cuáles han sido los índices de titulación dados a través de su trayectoria educativa; entre otras causas, porque hasta el momento de realizar esta investigación, no apareció alguna fuente que haya conservado desde su fundación este tipo de datos. Las referencias son esporádicas al respecto: los informes de los directores, en ciertas épocas, son tal vez documentos más confiables, como podría ser en el caso de los proporcionados por los maestros Rivas, Castro y Agea.¹⁴⁸ Pero, además de dichos informes, por lo pronto sólo quedan dos fuentes más a este respecto: el tercer libro de exámenes profesionales —ya que de los dos primeros no hay evidencias—, que abarca a los titulados desde octubre de 1951 a mayo de 1984,¹⁴⁹ y el

¹⁴⁸ “Informe rendido por el Director del Conservatorio Nacional de Música con referencia al año escolar de 1905”, José Rivas, en AHSEP, BIP, México, tomo VI, no. 1, 10 de junio de 1906, p. 99. “Informe relativo al estado del Conservatorio Nacional de Música durante el año de 1906”, Ricardo Castro, en AHSEP, BIP, México, tomo VII, no. 1, 20 de junio de 1907, p. 294. “Informes Mensuales de Francisco Agea”, Cenidiap, AHINBA, exp. J[100(EB2-1)(04)]1.

¹⁴⁹ *Libros número 3, Conservatorio Nacional de Música, Actas de exámenes profesionales, pruebas prácticas y orales, actas números 677 a la...[1009], años de 1951 a... [1984]*

libro de registro contenido en la oficina de Servicios Escolares, iniciado a partir de mayo de 1994, restando sólo como complementaria la información que pudiera recabarse por medio del testimonio oral.

Sin embargo, con base en tales datos, es posible concluir que la carrera de Pianista, en sus diferentes modalidades, ha sido aquélla de la que han egresado en mayor número los estudiantes, seguida de las especialidades de Violinista y Maestro en enseñanza musical escolar, y éstas a su vez de las correspondientes a Cantante, Clarinetista, Organista y Guitarrista —esta última en fecha reciente—; del resto de las especialidades, el número de egresados ha sido muy reducido. Esta aseveración se reafirma además en el estado incompleto, no sistematizado y falto de rigor que guardan las fuentes existentes en el Conservatorio, lo cual permite suponer que en el futuro, de remediarse este panorama, podrán realizarse trabajos que amplíen esta investigación.

Sólo para contribuir a sistematizar esta recopilación informativa sobre los egresados del Conservatorio en el periodo referido, se ha elaborado el siguiente cuadro:

**LISTADO PARCIAL DE EGRESADOS DEL CNM
POR CARRERA (1951-1996)¹⁵⁰**

Carrera	Número de egresados
Arpista Concertista	1
Arpista Ejecutante	5
Cantante	13
Cantante Liederista	4
Cantante de Ópera	4
Clarinetista Ejecutante	11
Clavecinista Ejecutante	3
Compositor y Director	1
Especialista en Investigación Musical	1

¹⁵⁰ *Ibidem*, Programas de mano anexos a dicho libro; Libro de Registros la Oficina de Servicios Escolares de 1994 a la fecha; Testimonios orales. *Cfr.* anexo correspondiente.

Fagotista Concertista	1
Flautista Concertista	1
Guitarrista Concertista	2
Guitarrista Ejecutante	10
Licenciado Concertista en Contrabajo	1
Licenciado en Canto	1
Licenciado en Dirección de Orquesta	2
Licenciado Instrumentista en Flauta	1
Licenciado Instrumentista en Órgano	2
Licenciado Instrumentista en Guitarra	1
Licenciado Instrumentista en Piano	5
Maestro en Composición	2
Maestro Especializado en la Enseñanza de la Guitarra	1
Maestro Especializado en la Enseñanza del Canto	1
Maestro Especializado en la Enseñanza Musical Escolar	27
Maestro Especializado en la Enseñanza del Piano	15
Maestro Especializado en la Enseñanza del Violín y Viola	1
Oboista Ejecutante	1
Organista Concertista	11
Percusionista Concertista	1
Pianista Concertista	36
Pianista Ejecutante	70
Profesor de Música (Arpista)	1
Profesor de Música (Canto)	1
Profesor de Música (Cornetín)	1
Profesor de Música (Pianista De Conciertos)	4
Profesor de Música (Trombón)	1
Profesor de Música (Trompeta)	1
Profesor de Música (Violinista)	3
Profesor de Piano	1
Trompetista Ejecutante	2
Violinista Concertista	12
Violinista Ejecutante	15
Violista Concertista	1
Violista Ejecutante	1
Violonchelista Ejecutante	3

Por otro lado, se pudo detectar al revisar dichos documentos que los primeros Licenciados en Música conservatorianos, conforme al Plan de Estudios de 1979, empezaron a egresar justo en 1989, es decir, a una década de distancia. Sobre este particular, todo parece indicar que la primera alumna en obtener la Licenciatura como Concertista de Piano, fue la pianista María Teresa Mena Molina.¹⁵¹ De entonces a la fecha, conforme al plan 79 han presentado su examen profesional 20 alumnos, de los cuales 15 están en proceso de recibir su título y cédula profesional, de los cuales han salido ya los primeros licenciados del Conservatorio en las carreras de Concertista de Piano, Órgano, Contrabajo, Canto y Dirección Coral.¹⁵²

Al mismo tiempo, han pasado cincuenta años desde que fue creada la Dirección General de Profesiones, lapso en el cual este organismo ha expedido más de dos millones de cédulas profesionales, de las que han correspondido poco menos de mil a los egresados del Instituto Nacional de Bellas Artes en las 52 modalidades artísticas que han tenido titulados, de las cuales 21 han sido del área musical.¹⁵³ De ese millar de profesionistas del ámbito artístico comprendido hasta marzo de 1996, 304 han sido para los

¹⁵¹ *Cfr.* Listado correspondiente.

¹⁵² *Cfr.* Listado correspondiente.

¹⁵³ Las carreras reconocidas por la Dirección General de Profesiones, correspondientes al Instituto Nacional de Bellas Artes que a la fecha han tenido titulados con cédula son:

Artes Plásticas: Licenciado en Artes Gráficas; Licenciado en Artes Visuales; Licenciado en Bellas Artes (especialidad Escultura); Licenciado en Bellas Artes (especialidad Pintura); Licenciado en Comunicación Gráfica; Licenciado en Educación Artística en Artes Plásticas y Licenciado en Grabado.

Diseño: Licenciado en Diseño de Objetos; Licenciado en Diseño de Objetos Muebles; Licenciado en Diseño Gráfico; Licenciado en Diseño Textil; Técnico Artesanal en Ebanistería; Técnico Artesanal en el área de Metales; Técnico Artesanal en el área de Vitrales; Técnico Artesanal en Esmaltes; Técnico Artesanal en Estampado; Técnico Artesanal en Joyería y Orfebrería y Técnico en Artesanía.

Danza: Ejecutante de Danza Clásica; Ejecutante de Danza Contemporánea; Ejecutante de Danza Folklórica; Licenciado en Educación Artística en Danza; Profesor de Danza y Profesor de Danza Clásica.

Música: Licenciado Concertista de Contrabajo; Licenciado Concertista de Piano; Licenciado Ejecutante de Piano; Licenciado en Composición; Licenciado en Educación Artística en Música; Licenciado en Enseñanza Musical; Licenciado Instrumentista (Órgano); Licenciado Instrumentista en Guitarra; Profesor de Arpa; Profesor de Clavecín; Profesor de Enseñanzas Musicales Escolares; Profesor de Guitarra; Profesor de Instrumentos de Aliento; Profesor de Música; Profesor de Música (Pianista de Conciertos); Profesor de Música

músicos, es decir el 30%, aunque no todos han sido producto del egreso normal escolar de las aulas conservatorianas.

A lo largo de la historia del Conservatorio, especialmente a raíz de la participación de los órganos sindicales, se han concertado con las autoridades en turno acuerdos por medio de los cuales, algunos grupos de docentes del plantel o bien de profesores de la Sección de Música Escolar —con experiencia de enseñanza de la música en escuelas de educación básica—, carentes en ambos casos de título o cédula profesional, mediante el cumplimiento de determinados requisitos los han podido obtener.

Ejemplo de ello, fue la titulación de profesores que tuvo lugar en diciembre de 1968, en la cual, siendo jurados los maestros Pablo Castellanos, Abel Eisenberg, Héctor Quintanar, Fernando Lozano, Rodolfo Hallfiter y Francisco Savín —el entonces director—, por medio de la presentación de sus “Memorias de servicios pedagógicos como examen profesional”, obtuvieron 20 maestros el título de Profesores de Enseñanza Musical Escolar.¹⁵⁴

Otro proceso de titulación fue el correspondiente a 1971, a raíz de la firma de un convenio entre el director del plantel, en ese entonces Simón Tapia Colman, y la Sección X del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, a fin de establecer “el Consejo Técnico Consultivo del CNM”, el cual solicitó a los aspirantes la acreditación previa de un curso. En dicha ocasión se expidieron 230 títulos de Profesor de Enseñanzas Musicales Escolares,¹⁵⁵ de los cuales sólo un reducido grupo estuvo formado por docentes

Violonchelista; Profesor de Música y Violinista; Profesor de Órgano; Profesor de Percusión; Profesor de Piano, Profesor de Solfeo y Profesor en Composición.

Teatro: Licenciado en Actuación; Licenciado en Educación Artística en Teatro, Licenciado en Escenografía y Técnico en Actuación,. además de Licenciado en Educación Media en el área de Psicología Educativa y Maestro en Educación e Investigación Artística. En “Estadísticas de la”, *op. cit.*

¹⁵⁴ Dichos maestros fueron, según el orden en que aparecen: Homero Valle Pérez, Isolda Acevedo, Aurora Ortigoza Mora, Angélica Ortigoza Mora, Rebeca Hernández Méndez, Juan José Vera Hernández, Olga Viveros Maturino, Salvador Carvajal Pérez, Leonel González Aguirre, Emmanuel Quiroz Martínez, Judith Elba Muñoz Guzmán, Fernando Ruíz Martín del Campo, Luis Ruíz Huicochea, Francisco Moncada García, Francisco Gilberto Gamboa, Ernestina Viveros Maturino, Raúl Ulloa Martínez, Soledad Reyes Gil, María Eugenia Gil Chávez y María Frade Ochoa. *Libro número 3, del Conservatorio Nacional...., op. cit.*

¹⁵⁵ Estos maestros fueron: Acosta y Velázquez Ricardo, Aguirre Colín Rosendo, Alba Preciado Ignacio, Aldama Ramírez Elisa, Alonso Barrera Ma. del Rocío Elisa, Álvarez Valentinez Jesús,

Ambia González Guadalupe, Amezcua Cárdenas Yolanda, Amezcuita Ramírez Ernesto, Analco Silva Armando, Arciga Tovar María del Rosario, Arévalo Gama David Julián, Ascencio Valle José Manuel, Ascencio Galván Rodolfo, Ávalos Nieto Jesús, Ávalos Nieto Wilfrido, Avendaño García Santiago, Avendaño Gayol Rodolfo, Ávila Camacho Agueda de, Barranca Botello Lamberto, Barreto Michel Antonio, Bravo Fortanlli Amparo, Calvo López Isabel, Camiro Urñuela Alicia, Canto Sánchez Martha Georgina, Carmona Tovar Ignacio, Caro Camacho Juan Bosco, Castro Álvarez Sara, Castro Zamora Joaquín Sebastián, Ceja Ceja Antonio, Cerda Castellanos Jaime, Chamosa Venegas Ángel Antonio, Cisneros Rizo María Teresa, Contreras Ambriz Esteban, Contreras Morales Ana María del Consuelo, Contreras Toledo María de la Luz, Cortés Bernatowich Yula, Cruz Camacho Fidel, Cuevas Vargas Ángela, De la Mota Fernández de Jáuregui Carmen, De la vega Galván Morelos Héctor, De León Gutiérrez David, Del Olmo Gómez Aurea Margarita, Del Río Vera Nereo, Delgadillo Camarena Fausto, Delgado Fernández Teresita Cecilia, Delgado Forzán Yolanda, Delgado Ruiz Abel, Delint Alarcón María Luisa, Díaz Ceballos Emma, Díaz González Gloria, Domínguez Henkel Martha, Domínguez Navas María Luisa, Endare Silva Antonio, Escobar Galván Cecilia, Escobedo Andrade Candelario, Escudero Villegas Aurelio, Farrera Hernández Martha Beatriz, Fernández Reyes Rosa María, Filghman Lozano Gilda, Flores Pulido José, Fragoso Sánchez Soledad Ofelia, Fuentes Martínez Raúl, Gándara Ángeles Evodio, Gándara Servín Guillermina, Gante Mancilla Azucena de Lourdes, García Blanco Daniel, García de Montenegro Patricia, García Macías Valdez Javier, García Méndez Fausto, Gómez Mendoza José Luis, García Rello Julieta, Garrido Romero Carmen, Gaspar González Damián, Giovanetti Vidales Conchita, Gómez Azcona Rosendo, Gómez Lobatón Yolanda, González Alpízar Graciela, González Cano Gonzalo, González Ceniceros José Luis, González Herrera Guillermo, González Medina Arturo, González Morales Angélica, Goran Urrutia Rosa María, Guevara y Delgadillo María del Carmen, Guizar Fuentes Everardo, Gutiérrez Espinosa María Teresa, Guzmán Rodríguez Lino Francisco, Hernández Aupart Juan de Dios, Hernández España Óscar Guillermo, Hernández Montoy Hose, Hernández Valdez Epifanio, Hernández Valverde Francisco, Hernández Valverde Roberto, Herrera Viveros Clara de Lourdes, Huerta Sandoval Juan Manuel Onésimo, Ibáñez Treviño Evangelina Guadalupe, Iriberrí Díaz Luz María, Jiménez Espinosa Concepción, Jiménez Gómez Javier, Jiménez Jiménez Rufino, Jiménez Molina Macario, Jiménez Osorio José, Juárez Ramírez Hugo Saúl, Ladino Cosío Francisco, Lamia Bianciotti Elizabeth María Luisa, Landero Uriarte Guadalupe Marina, Lango y Larrauri Evangelina, Lara Bello Horacio, Lara Colín Graciela, León Rodríguez Enrique, Lira Padilla José de Jesús, Lobato Ortos Manuel, López Cervera Miguel, López Ochoa Benny, López Palma Lorenzo, López Ramos Antonio, López Vázquez Ernesto, López Villagómez María Teresa, Loranca Landa Alejandro, Loya Patiño Marcela Alicia, Lozano Andrew Ofelia, Luvianos Reyes Luis, Macías García Eva Florentina, Macías Martínez Carlos Fabián, Marín Magallanes Alfredo, Márquez Betancourt Dolores, Márquez Ricaño Medardo, Martínez Galicia José Luis, Martínez Martínez Ofelia, Martínez Osuna Aurea, Martínez Rosales Javier, Martínez y Moreno María Luisa, Mayet von Vollenhoven Ruth, Medina Escobedo José Antonio, Mejía González Diadelfa, Méndez Alonso Carmen, Méndez Alonso Emma Lilia, Méndez Reyes David, Mijares Za-

del Conservatorio, siendo en su mayoría maestros de la Sección de Música Escolar del INBAL. Firmaron dicha acta: Tapia Colman como director, Jorge Delezé, subdirector, Fernando Ruíz del Campo, coordinador del curso y los maestros que lo impartieron, pertenecientes ellos a la propia Sección de Música Escolar.¹⁵⁶

Menos de una década después y siendo director del Conservatorio el maestro Montiel Olvera, el 9 de enero de 1980 se tomó el acuerdo, publicado el 11 del mismo mes en el Diario Oficial de la Federación, por el cual se expediría “título profesional a los maestros que prestan sus servicios en

morategui María Isabel, Molina Ribero Carmen, Moncada Ibar Daria, Moncada Vázquez Rafael, Montero Centeno Eduardo, Montero Gutiérrez Rufino, Montes de Oca Ruiz Héctor, Mora García Félix, Moreno González Alicia, Morones Lugo Martin, Moure Beltrán Cecilia Alicia, Mundo Garces Mario, Muñoz Enciso Consuelo, Navarrete Santos Antonio, Núñez Hernández Daniel, Nuriman Bulbulian Garabed Carlos, Olvera Montaña Antonio, Orea Maldonado Basilio, Orozco Partida Roberto, Ortega Hernández Efraín, Ortega Martínez María Guadalupe, Ortiz García J. Ascensión, Ortos Luna María Angelina, Ortos Martínez Mario, Ortos Rincon Noemí de la Luz, Ortos Rincón Óscar Francisco, Padilla Ortega María Enriqueta, Palma y Blancas Cruz Carlos, Palomino Gómez Stalin, Paniagua Pérez Manuel, Pérez Cisneros Elizabeth, Pérez Cisneros Martha Elena, Pérez Cisneros William, Pérez Higareda Francisco José, Pérez Higareda Rebeca María, Pérez Serratos Daniel, Pichardo Solares Francisco, Plata Flores José, Ponce Hernández Irma, Ponce Zepeda María de Lourdes, Quevedo Velasco Miguel Ángel, Raigosa Romero Pedro, Ramírez Gil Felipe, Ramírez Bonilla Ángel, Ramírez Vázquez Alberto, Ramos Guiza Agustín, Rendón Suárez María Teresa, Reyes Reyes María del Carmen, Rivas Flores Yolanda, Rivas y García María, Rodríguez Castillo Jaime Antonio, Rojas Cano de los Ríos Justina, Rojas Lizaola Socorro, Roldan Delgado José, Romero Linares Francisco, Romo Valdés Bertha, Rosales Hernández Eugenia Esperanza, Rosas Rodríguez María de Lourdes, Ruiz Corbalá María Ofelia Guadalupe, Ruiz Valenzuela Eduardo, Sala Fronjosa Neus, Salazar Arroyo Jesús Juan, Saloma Jaramillo María Concepción, Sánchez Aguilar José, Sánchez Arceo Martha, Sánchez Beltrán María de Jesús, Sánchez Contreras Alfonso, Sánchez López Salvador C., Sánchez Lozada Margarita, Sánchez Reyes Fausto, Santarelli Camelo María, Santillán Rodríguez Isabel, Sayero Beltrán Raúl Fernando, Senior González Mabel María, Seviano de Santa Edith, Solano Montes Rubén, Tapia González María Ernestina, Torres Macías Luis, Urbán Ramírez Juan, Uriarte Zamacona Marina, Urzúa Ruiz Flavio, Valle Méndez Alaru, Vargas Calderón Martha Elena, Vargas Salguero Leticia, Vázquez Briseño José Luis, Vázquez Solano Izáis, Vega y Cisneros José Fernando, Villa Rivera Carlos, Villa Rivera Tomas, Villalobos Villalobos Jorge, Vizcaíno Guzmán Raquel, Zacatenco Romero Jesús. En *Ibidem*, ff. 105r-107r.

¹⁵⁶ Los maestros que impartieron el curso fueron Consuelo Escobar de Campos, Olga Viveiros, Jaime González Quiñones -del Conservatorio-, y Ramón Noble, Esperanza Pachra y Aurora Osnaya, entre otros, de la Sección de Música Escolar. *Ibid.*, f. 107r.

el Conservatorio Nacional de Música, dependiente del INBAL”,¹⁵⁷ así como a todos aquéllos que hubieran concluido sus estudios en el extranjero o en instituciones distintas del Conservatorio, y que a la fecha no hubieran obtenido el título profesional correspondiente no obstante la experiencia obtenida en el servicio educativo. Tal medida, en parte era para regularizar la profesionalización de los músicos en general, pero principalmente derivaba de la aprobación del plan de 1979, por la cual todas las carreras que impartía el Conservatorio se ubicaban a nivel licenciatura, lo que hacía forzoso a los docentes de esta institución contar jurídicamente con el documento profesional específico de su materia.

Por tal motivo, se estipularon los requisitos que el personal docente debería acreditar para obtener el título profesional respectivo ante una Comisión Coordinadora de Titulación, dentro de alguno de los rubros siguientes: Maestro especializado en la enseñanza de un Instrumento; en la enseñanza del Canto; en la enseñanza del Solfeo; de la Composición o especializado en la Educación Musical Escolar,¹⁵⁸ lo que favoreció en ese entonces, que la gran mayoría del cuerpo docente, carente de título, lo obtuviera.¹⁵⁹

Así, a fin de promover la mayor titulación posible, se organizaron “Cursos Intensivos de Psicopedagogía para Maestros de Educación Musical”, divididos en dos etapas de 360 horas en total, por cuya acreditación se otorgaba al docente el título de Profesor de Enseñanza Musical Escolar.

¹⁵⁷ *Diario Oficial de la Federación*, México, 11 de enero de 1980.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Desafortunadamente no se encontró el listado correspondiente a todos los profesores que pudieron obtener su título en este bloque, pero en cuanto a los docentes conservatorianos que en dicho proceso, además de ser titulados les fue concedida la cédula profesional respectiva, se puede afirmar que fueron: Alva Rodríguez, Alberto; Arcaras, José Luis; Báez Saldaña, Ana María; Córdova Valencia, Jorge; Durón Crespo Luis; Fabila Pescina, Adoración; Flores Alatorre Hurtado, Judith; García Zazueta, Laura; Garduño Sansoube, Francisco Javier Felipe; Guillén Campos, Leopoldo; Hernández Méndez, Rebeca; Lavista Camacho, Mario; Lechuga Vergara, María Estela Litmanowics y Swirska, Ofelia; López López, Miguel Agustín; Oropeza Quiróz, Héctor; Ortega Cancino, Ramón; Ricalde Esquivel, Areli Noemí; Río Vera, Nereo del; Rojas Ramírez, Héctor Alfonso; Ruíz Esparza Torres, Gonzalo; Ruíz Huicochea, Luis; Sordo Oropeza, Rosa María del; Valle Pérez, Homero; Vera Hernández, Juan José; Viruega Flamenco, René Javier; Vizcaíno Treviño, Rafael; Zapari Treviño, Gloria Aída. “Estadísticas de ...”, *op. cit.* Cfr. Anexo correspondiente.

De esta forma, se explica el porqué existe tal disparidad entre el número de profesionistas con cédula del área de Enseñanza Musical Escolar y el resto de las disciplinas musicales, al alcanzar el 46% del total (139 específicamente).¹⁶⁰

El resto de los profesionistas de música con cédula, 165 para ser exactos —conforme al listado que se anexa e independientemente de los alumnos que han cursado regularmente la carrera de enseñanza musical escolar incluidos en la primera cifra—,¹⁶¹ pertenece a otras áreas de especialización musical, entre las que destaca particularmente la de pianista en sus distintas modalidades (Profesor de Piano; Profesor de Música [Pianista de conciertos]; Licenciado Concertista de Piano; Licenciado ejecutante de Piano), cuya suma total es de 69 cédulas, que constituye el 41% del total de las correspondientes a Música en el INBAL.¹⁶²

Siguen en número los Licenciados en Educación Artística, modalidad reciente que implementó el Instituto para contribuir a la profesionalización de los docentes en las diversas ramas artísticas, igualmente por medio de cursos especiales, y que para el área musical suman 32. Posteriormente figuran los Profesores de Música, 31 en total, entre los que se engloban diferentes especialidades instrumentales de acuerdo al plan de estudios cubierto, así como los Compositores con 11 casos y las modalidades cuyo número de titulados no excede de cinco,¹⁶³ conforme se puede apreciar en el cuadro presentado a continuación

¹⁶⁰ Las materias de dicho curso fueron: Psicología del Adolescente; Programación de la Enseñanza; Dinámica de Grupos; Taller de material didáctico; Medición y evaluación; Psicología General, Didáctica General; Guitarra, Armonía, Flauta; Conjuntos Corales y Conjuntos instrumentales;

¹⁶¹ *Cfr.* Listado parcial de alumnos egresados del Conservatorio.

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ Un caso relevante dentro del marco de la profesionalización musical en el Conservatorio, es el de Adoración Fabila, quien obtuvo tres títulos en el Conservatorio: Maestra de Música especializada en la enseñanza del piano (1960); Profesora de Enseñanzas Musicales Escolares (1970) y Profesora de Solfeo (1980). Asimismo, en compañía de las maestras Angélica Ortigoza y Carmen Sordo, han sido las alumnas que cursaron todos los créditos correspondientes a la carrera de Folklorista, correspondiente al Plan 1962, pero que por cuestiones administrativas al interior del plantel, ajenas a su alto desempeño académico, no les fue expedido el título correspondiente. *Cfr.* Listado de profesionistas y Base de maestros.

Profesor de Enseñanzas Musicales Escolares	139
Profesor de Piano	41
Licenciado en Educación Artística En Música	32
Profesor de Música	31
Profesor de Música (Pianista De Conciertos)	23
Profesor en Composición	7
Profesor de Solfeo	6
Licenciado en Composición	4
Licenciado Concertista De Piano	3
Profesor de Música y Violinista	2
Profesor de Instrumentos de Aliento	2
Licenciado Ejecutante de Piano	2
Licenciado Instrumentista en Guitarra	2
Licenciado Instrumentista (Órgano)	2
Profesor de Música Violonchelista	1
Profesor de Órgano	1
Profesor de Arpa	1
Profesor de Guitarra	1
Profesor de Percusión	1
Profesor de Clavecín	1
Licenciado Concertista De Contrabajo	1
Licenciado en Enseñanza Musical	1

Futuro de la Institución

A cuatro años de concluir el siglo xx, y a ciento treinta de su fundación, el Conservatorio Nacional de Música prácticamente se encuentra en un parteaguas de su historia. Hoy enfrenta la posibilidad de instrumentar una serie de cambios y ajustes a fin de remontar distintos rezagos heredados de tiempo atrás. Esta escuela, pese a ser un baluarte de la tradición musical decimonónica, ha de ajustarse a los cambios y transformaciones que la modernidad impone. La profesionalización de su enseñanza requiere de la instrumentación periódica de cursos de actualización y superación a maestros y alumnos del plantel; del impulso a la titulación de sus egresados; de la revisión permanente de su plan y programas de estudio a fin de realizar en su

oportunidad los ajustes necesarios para lograr la mejor adecuación de los mismos en aras de ofrecer a sus estudiantes la mejor preparación. Las experiencias de los propios conservatorianos en la práctica profesional, así como las derivadas de los avances educativos dentro del contexto internacional, han de ser consideradas al momento de establecer la reformulación de los objetivos y metas de esta institución.

La realidad señala nuevos criterios en la educación artística, como el Centro de las Artes lo demuestra: interdisciplina y especificidad consideradas de manera conjunta, marcan una de las pautas principales para el desarrollo de los planes y programas de estudio presentes y futuros. Por tal motivo, deben diversificarse los apoyos necesarios para la materialización exitosa de tales proyectos, que requieren de recursos materiales y humanos determinados para su realización.

Por lo que respecta a la participación conservatoriana en el marco del Sistema Educativo Nacional, ésta ha de verse reforzada. No sólo desde el momento de establecer eventos en los cuales haya contacto con organismos de otras dependencias de la Administración Pública Federal, de los Estados o con instituciones netamente académicas, como fue práctica regular en la vida conservatoriana hasta bien entrado el siglo xx. Esta escuela, uno de los principales veneros en la formación de artistas, investigadores y docentes profesionales del campo musical en el país, debe contribuir a impulsar una reforma en la enseñanza básica de la niñez mexicana que, lejos de contar con un complemento pedagógico artístico en su instrucción, se educa alejada del conocimiento de los valores artísticos y exenta de la posibilidad de despertar y desarrollar, desde la más tierna infancia, no sólo su sensibilidad sino también sus facultades hacia dicho campo del quehacer humano.

Sólo en ese sentido, el Conservatorio podrá contribuir a la materialización de la verdadera esencia del artículo 3° constitucional en su párrafo segundo, en el que se estipula que la educación que imparta el Estado,

tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano y fomentará en él, a la vez, el amor a la patria y la conciencia de la solidaridad internacional, en la independencia y en la justicia.¹⁶⁴

Pues como en su fracción v, agrega:

¹⁶⁴ *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, 113a ed., México, Porrúa, 1995, p. 7.

Además de impartir la educación preescolar, primaria y secundaria, señaladas en el primer párrafo, el Estado promoverá y atenderá todos los tipos y modalidades educativos -incluyendo la educación superior- necesarios para el desarrollo de la nación, apoyará la investigación científica y tecnológica, y alentará el fortalecimiento y difusión de nuestra cultura.¹⁶⁵

De manera similar, han de fomentarse los programas académicos que impliquen un mayor acercamiento con los diferentes estados de la República, a modo de incentivar el intercambio de experiencias interinstitucionales entre las respectivas comunidades profesionales, a la vez que se promueve el establecimiento en regiones estratégicas del país de nuevos focos de desarrollo educativo musical, en los cuales, la participación de docentes, alumnos o egresados del Conservatorio, podría ser de gran utilidad y de alcance verdaderamente nacional.

Finalmente, la inminente posibilidad de que en el Conservatorio se puedan ofrecer programas académicos a nivel de maestría, convertiría a esta escuela en la primera en ofrecer dicho grado dentro del contexto nacional, lo cual no sólo sería trascendental sino que es más bien una cuestión impostergable, ya que el rezago que en este sentido muestra con relación al resto de las carreras ofrecidas por el Sistema Educativo Nacional es evidente. Aún más, establecer el posgrado en todas las escuelas profesionales del INBAL sería contribuir a reforzar las líneas de superación académica y profesional en el sector artístico de la sociedad mexicana. Derivado de ello, resulta indispensable también, apoyar de manera sistemática y oficial, el avance de programas de investigación al interior de las propias comunidades académicas escolares del Instituto, cuestión que no se contrapone con la labor especializada que desarrollan los Centros de Documentación, Investigación e Información del Instituto en sus respectivas ramas.

La investigación es un complemento sustancial de toda tarea académica, que augura indubitablemente la superación permanente del docente y al mismo tiempo la actualización del proceso enseñanza-aprendizaje en las aulas, haciendo de dicho fenómeno, un verdadero círculo de retroalimentación. Para ello, deben considerarse los canales adecuados por medio de los cuales la comunidad académica conservatoriana pueda dedicarse también

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 8.

a la investigación, retomando para ello la mística y la idea original que en tiempos de Chávez dio origen a las primeras Academias de Investigación conservatorianas en los años treinta.

Lo anterior, contribuirá a que verdaderamente el Conservatorio sea, en los albores del tercer milenio y a ciento treinta años de su fundación, un centro de educación superior del más alto nivel, desde el momento en que desarrolle paralelamente tareas docentes, de divulgación y de investigación, como en sus propios fines institucionales dicha escuela proyecta realizar. No puede olvidarse que el Conservatorio, desde el momento mismo en que nació, lo hizo con estrella, pues a pesar de las quejas e incomodidades que a lo largo de las décadas sus diferentes comunidades expresaron respecto del inmueble que ocupaban, tuvo suerte en cuanto a la trascendencia histórica de los sitios principales que a lo largo de su vida le albergaron.

En 1866, en sus inicios, sus actividades arrancan en uno de los patios de la Escuela de Medicina, antiguo Palacio de la Inquisición; poco después, el Presidente Juárez le otorga el edificio que ocupara la Real y Pontificia Universidad, en la contra esquina de Palacio Nacional; más tarde, por casi cuarenta años, desarrolla sus labores en la antigua casa del Mayorazgo de Guerrero, en la señorial calle de la Moneda, frente al Museo de Historia Natural, hasta ser alojado, durante una breve estadía, en una sección de la Escuela Normal Superior, en la calle de Rivera de San Cosme. Sin embargo, es a partir de 1949 que, nuevamente gracias a una disposición del Ejecutivo, se le brinda por primera ocasión una sede propia, construida especialmente para satisfacer sus necesidades particulares, ubicada en el terreno que ocupara el Club Hípico Alemán en Polanco.

En este edificio ha visto transcurrir más de la tercera parte de su vida, y desde él, con la creación del Centro Nacional de las Artes, recientemente ha podido incrementar sus espacios, gracias a que en este proyecto cultural y educativo, se le han brindado nuevas instalaciones para su desarrollo. El Conservatorio pues, atraviesa en la actualidad y a ciento treinta años de su fundación, por una fase de pleno crecimiento, tras haber podido enfrentar en las últimas décadas el reto de amoldarse al paso de los cambios y de ajustarse al embate de la modernidad.

Prueba de lo anterior ha sido la mayor permanencia en sus planes de estudio, particularmente el de 1962 y el de 1979 que, pese a sus naturales imperfecciones, han contribuido a que en la escuela se haya llegado a un

momento de mayor estabilización curricular. Múltiples intentos por adecuar el curriculum conservatorio se han verificado; prácticamente cada gestión directiva en los últimos tiempos ha planteado el suyo, pero lo cierto es que, pese a las distintas iniciativas de reforma curricular elaboradas, la comunidad aguarda la aprobación de la nueva propuesta de reordenación académica.

Asimismo, desde el punto de vista de la profesionalización musical, ha sido en estos últimos tiempos que se han verificado importantes avances al respecto. El primero de ellos tuvo lugar en 1946 cuando, a raíz de la creación de la Dirección General de Profesiones, fue expedida la primera cédula profesional en el área de música. Desde entonces a la fecha, se han emitido más de trescientas por lo que corresponde a los músicos reconocidos por el INBAL, la mayoría de los cuales, no obstante todo, ha derivado de acuerdos de homologación, generalmente vía sindical, más que del egreso normal de alumnos que hayan cursado sus estudios en los planteles educativos del Instituto.

Por otra parte, aún cuando desde los inicios mismos del Conservatorio se acordó la entrega de diplomas para los estudiantes que concluyeran sus estudios en sus aulas, y a partir de la última década del siglo pasado comenzaron a otorgarse los primeros títulos para profesionistas de la música en determinadas carreras que ofrecía el plantel, ya fuera con el aval de algún área de la Secretaría de Instrucción Pública, de la Secretaría de Educación Pública más tarde, o del propio Presidente de la República, a raíz de las negociaciones realizadas entre las autoridades del Conservatorio, del INBAL y de la Dirección General de Profesiones, a partir del plan de estudios de 1979 se obtuvo la victoria mayor, cuando a todas las carreras que impartía el plantel se les dio el reconocimiento a nivel licenciatura. Por primera vez en la historia del Conservatorio, se pudo hablar de una verdadera profesionalización, en la cual no sólo existía la conformación de una comunidad de especialistas en la materia, sino que además sus miembros, a partir de entonces, habrían de gozar del aval que, a través de la patente oficial, finalmente el Estado Mexicano, a través del Sistema Educativo Nacional, les ofrecía.

Consideraciones finales

Ante la globalización en todos los órdenes y el reto de la Tercera Revolución Industrial, la articulación de los esfuerzos científicos y tecnológicos se ha revelado como una estrategia necesaria y adecuada para el futuro de América Latina...

La opción por una ciencia y tecnología endógenas en estos países es... históricamente irreversible. Pero al mismo tiempo, es igualmente importante reconocer que en estas materias se actúa en un medio sociocultural particular y que la modernización no es trasladable sin más, ni su éxito automático.

El voluntarismo científico y técnico que ha privado durante décadas así lo verifica. Es ésta la razón por la que los estudios sociohistóricos sobre la ciencia y la tecnología se han vuelto indispensables. Estos estudios entre otros aspectos permiten comprender la dimensión cultural de la ciencia y la tecnología y volverla manejable para los propios protagonistas del cambio, y ello significa aportar el grano de realismo que están necesitando los proyectos de desarrollo actuales.

Juan José Saldaña

(“Teatro científico americano. Geografía y cultura en la historiografía latinoamericana de la ciencia”, en *Historia social de las ciencias en América Latina*, México, *op. cit.*, 1996, pp. 11-12.)

Cuando a finales de 1865, uno de los más destacados grupos de intelectuales del México decimonónico decidió integrar la Sociedad Filarmónica Mexicana y, posteriormente, con gran entusiasmo y fe en el futuro del arte y su propagación, a la usanza de las antiguas academias renacentistas europeas, promovió la creación de un conservatorio para establecer en él las cátedras que permitieran llevar a cabo la formación de músicos, difícilmente pudo imaginar que su obra traspasaría la centuria.

De igual forma, tampoco habría creído que sería en dicha escuela donde se establecerían las bases para encauzar a tal grado las labores académicas, que la profesionalización de su comunidad sería la consecuencia inmediata a sus esfuerzos; asimismo, que dicha institución se convertiría en el principal venero de artistas, organismos e instituciones musicales de los últimos ciento treinta años en nuestro país y que, por tanto, una de las páginas más notables dentro de la historia cultural y artística nacional, se escribiría a partir de su obra educativa. Por otra parte, registrar la lista completa con los nombres de aquellos que se formaron en la institución, o de los mentores que impartieron cátedra en sus aulas, y que ocuparon un lugar destacado en el panorama artístico de su momento, es una tarea francamente ardua por sus propias dimensiones.

Sin embargo, recordar los nombres de Juventino Rosas, Ricardo Castro, Gustavo Campa, Felipe Villanueva, Alba Herrera y Ogazón, Esperanza Cruz, Manuel María Ponce, David Silva, María Bonilla, Fanny Anitúa, Luis G. Saloma, Carlos Julio Meneses, Julián Carrillo, Estanislao Mejía, José Rolón, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Eduardo Hernández Moncada, Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Candelario Huízar, Vicente Teódulo Mendoza, Francisco Agea, Joaquín Amparán y Blas Galindo, así como entre los contemporáneos los de Oralía Domínguez, Gabriela Viamonte, Irma González, María Teresa Rodríguez, Betty Fabila, María Teresa Castrillón, Adoración Fabila, Aurora Serratos, Aura Enma Pacheco, Guillermina Higarreda, María Luisa Salinas, Rosa Rimoch, Enrique Jasso, Leopoldo González Blasco, Humberto Hernández Medrano, Miguel Agustín López, Carlos Luyando, Clemente Sanabria, Rubén Islas, José Luis Sosa, José Guadalupe y Gildardo Mojica, Emigdio Espinosa, Jesús Silva, Carlos Bustillo, Gonzalo Macías, Luis Segura, Javier Sánchez, Ezequiel Mendoza, Guillermo Flores, Armando Montiel, Víctor Urbán, Alberto Alva, Leopoldo Téllez, Rodolfo

Concepción, Ramón Romo, Jorge y Manuel Suárez, Eduardo Mata y Plácido Domingo entre los primeros.

Así como los nombres de los científicos José Ignacio Durán, Antonio García Cubas, Eduardo Liceaga, Manuel Orozco y Berra y Porfirio Parra; de los literatos Alfredo Bablot, Juan de Dios Peza, María e Ida Appendini, Ermilo Abreu Gómez, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Carlos Pellicer; de los pedagogos Domingo Tirado Benedí, Adalberto García y Teodoro Alemán Nava y de los músicos Jesús Bal y Gay, Gerónimo Baqueiro, Icilio Bredo, Cristián Caballero, Manuel Enríquez, Guillermo Salvador Fernández, Julio Ituarte, Tomás León, Carlos Jiménez Mabarack, Melesio Morales, Salvador Moreno, Jesús Carlos Romero, Adolfo Salazar, Juan Diego Tercero, Sally Van Den Berg, Luz Vernova, Vladimir Vulffman y Uberto Zanolli, en el grupo de los catedráticos, permite corroborar el nivel de altísima calidad artística y excelencia académica a las que llegó el Conservatorio en las diferentes épocas de su vida. Así pues, en aras de realizar un balance sobre el tema abordado en la presente tesis, a continuación se presentan algunas consideraciones finales.

Primera. En estas trece décadas de existencia del Conservatorio Nacional de Música, no obstante haber sido fundado bajo los cánones artísticos tradicionales europeos, ante el embate de las diferentes corrientes artísticas o bien a causa de las transformaciones económicas, sociales, políticas o ideológicas de las distintas épocas, sufrió recurrentes ajustes curriculares, como lo demuestran las frecuentes adecuaciones en sus planes de estudio. Este fenómeno, evidencia la preocupación latente en las respectivas administraciones del plantel por revisar, modificar o implantar planes de estudio en sus correspondientes periodo como resultado del predominio del interés académico en el panorama conservatorio.

Respecto a sus contenidos programáticos, a pesar de la escasez de ejemplares que muestran los repositorios consultados, es posible advertir con base en las informaciones recabadas al respecto que, de acuerdo a las circunstancias locales propias del contexto nacional, al momento de arribar la corriente positivista se produce al poco tiempo un giro conceptual en los distintos órdenes: la hegemonía artística italiana, prácticamente sin rival hasta los años setenta del siglo pasado, cede el paso al predominio francés que, en el caso de la experiencia mexicana, tiene a través del

positivismo una de sus principales vías de difusión en el transcurso del tercer cuarto de dicha centuria.

El Conservatorio, producto indiscutible del liberalismo decimonónico, a partir de las transformaciones estructurales e ideológicas del momento e impregnado de las nuevas tendencias filosóficas y artísticas, lentamente ve surgir en los intersticios de su ámbito educativo el nuevo sentir nacionalista, tendencia que se impone a partir del periodo revolucionario y hasta finales de los años cincuenta de este siglo, con los distintos matices derivados de las respectivas necesidades e intereses propios de cada época.

Lo anterior permite afirmar que, a lo largo de la historia conservatoriana, la enseñanza musical brindada por el plantel, ha recibido, ya de manera alternativa, o bien de forma conjunta, la influencia de las principales tendencias políticas, filosóficas y artísticas del momento: positivismo, liberalismo, italianismo, germanismo, francesismo,¹ nacionalismo y educación para las masas, entre otras.

Actualmente, en el panorama contemporáneo de la educación artística en nuestro país, y en particular en el Conservatorio, priva la necesidad de buscar otros derroteros, otros caminos a efecto de impulsar en el futuro bajo nuevos marcos conceptuales este tipo de enseñanza especializada: reordenación e interdisciplinariedad son los signos de los últimos tiempos y el fundamento indiscutible a considerar en las tareas de sistematización de planes y programas de estudio en el afán por impulsar, de manera permanente, el desarrollo académico y artístico de la institución.

Segunda. En estrecha vinculación con la consideración precedente, los cambios manifestados en la orientación educativa del Conservatorio, permiten detectar también el giro que toma a lo largo del periodo estudiado su modelo pedagógico. Fundado en 1866 el plantel para la exclusiva formación de ejecutantes de los instrumentos de orquesta, pianistas y cantantes, incorporó al poco tiempo la enseñanza del arte teatral y, medio siglo después, aunque por breve lapso, la formación de bailarines,

¹ *Cfr.* el apartado acerca de la reorientación de la tradición musical en México, correspondiente al capítulo iv.

esto, a finales de los años treinta del presente siglo, por lo que su obra forma parte indiscutible de la historia propia de la enseñanza del teatro en México.

Al mismo tiempo, en el ámbito de la enseñanza musical, desde finales del siglo pasado el curriculum conservatorio incorporó nuevas carreras, motivo por el que se introducen la de Organista, ejecutante en nuevos instrumentos -principalmente de la familia de aerófonos-, Director de Orquesta y Compositor, inaugurando posteriormente nuevas áreas de formación, como la relativa a la Enseñanza Musical Escolar, cuyas primeras manifestaciones se remontan a los primeros lustros del siglo XX, y la correspondiente a las labores de investigación que, hacia finales de los años veinte y durante las décadas siguientes incluyó Musicología, Folklore y Etnomusicología. Ello, como resultado en gran medida de las nuevas necesidades de la sociedad mexicana: por un lado, al requerir de maestros especializados para la enseñanza de la música, especialmente en las escuelas del nivel básico y, por otro, debido al interés nacionalista que halló en la investigación y en el rescate del pasado musical mexicano, su principal fuente de inspiración.

Tercera. A pesar de las adecuaciones verificadas en su marco curricular, el tipo de métodos, técnicas, libros de texto y repertorio empleados por la comunidad conservatoria, refleja pocas alteraciones, principalmente por lo que se refiere a la enseñanza de los instrumentos. Así, pese a las influencias gálicas verificadas a principios del siglo XX en los respectivos contenidos programáticos, en realidad desde el momento mismo de la fundación del plantel y hasta nuestros días, se puede hablar de la pervivencia de un continuum en cuanto a metodologías, técnicas y estilos, notándose más bien un enriquecimiento en cuanto al repertorio musical.

En el caso, por ejemplo, del aprendizaje en el piano, a lo largo de estas trece décadas, la producción de Juan Sebastián Bach, como en su momento se afirmó, constituye la base primordial para el desarrollo técnico de quien pretende convertirse en intérprete de este instrumento, como igual ocurre con los organistas, clavecinistas e instrumentistas de cordófonos de arco en sus respectivos instrumentos. En ese sentido, no pueden verificarse transformaciones radicales en los repertorios, al contrario, los músicos deben preparar un conjunto de obras fundamentales

comunes respecto de lo que aprenden los otros ejecutantes del mismo instrumento, a fin de evaluar y diferenciar con mayor claridad, a través del desarrollo paralelo de las posibilidades técnicas, el nivel virtuosístico y la calidad interpretativa alcanzados por los diferentes artistas al momento de presentar el resultado final de su trabajo.

Distinta es en cambio, la diversificación interpretativa del repertorio a partir de la inclusión de nuevas obras, como se ha hecho evidente en los últimos lustros de actividad conservatoriana, luego de que las diversas Academias de la institución determinaron que los alumnos presentaran de manera obligatoria en sus exámenes, la ejecución de composiciones de diferentes épocas y estilos, lo que para el mismo caso de un estudiante de piano, implica aprender programas conformados por obras de los estilos preclásico, clásico, romántico, impresionista y moderno, además de una obra mexicana.

A lo largo de esta tesis pues, se ha podido seguir el desarrollo de la profesionalización de la enseñanza musical en México a partir de una institución, el *Conservatorio Nacional de Música*, con base en la evolución y transformaciones principales de su estructura curricular. Su análisis, contribuye a valorar en qué medida han sido relevantes para la conformación de una comunidad de profesionistas del arte musical: el impulso y la permanencia de una institución dedicada en la formación de músicos del más alto nivel; la formulación e implantación de planes y programas de estudio específicos y la conformación de una planta docente experta en las distintas materias.

En tal forma, con base en las particularidades de este caso disciplinario específico, la distinción amateur-profesionista se fortalece, e independientemente de los logros que sin duda pueden alcanzar los primeros, corresponde a los profesionistas la tarea de continuar impulsando el fomento de su actividad dentro de las pautas establecidas y reconocidas por la propia comunidad de profesionales de la materia. Más aún, habrán de establecerse, por vez primera en la historia de la educación artística en México, los programas de posgrado en las respectivas áreas del quehacer artístico, lo que una vez materializado, significará haber arribado a la culminación del proceso de su profesionalización artístico en sus diversas ramas.

Actualmente el Conservatorio, luego de haber iniciado sus labores en 1866 con un centenar de alumnos y con un cuerpo de catorce profesores,

desde mediados de este siglo atiende a una población escolar de casi 1,300 alumnos con una planta docente superior a los 160 profesores, distribuidos en las 29 carreras que ofrece a nivel licenciatura, conforme al plan de estudios vigente desde 1979 —integrado por un centenar de asignaturas.

Hoy, como antaño, el Conservatorio refrenda su título en tanto perpetuador de las tradiciones, estilos y formas de la música occidental. El repertorio artístico que ofrece tanto en los conciertos como en los exámenes de sus alumnos, como se ha hecho mención y con las lógicas variaciones de las épocas referidas, es en esencia el mismo que tocaban nuestros abuelos; ojalá que las futuras generaciones, al tiempo que desarrollan sus posibilidades creadoras, técnicas e interpretativas, lo preserven para la posteridad.

Por ahora, es de esperar que en la actualidad, la participación conservatoriana en el marco del Sistema Educativo Nacional sea reforzada, pues esta escuela, forjadora de artistas, investigadores y docentes profesionales del campo musical en el país, por cuyas aulas han transitado más de un millar de académicos renombrados en el campo de las artes y la cultura en general y se han instruido varios miles de alumnos, debe contribuir a impulsar una reforma en la enseñanza básica de la niñez mexicana que, lejos de contar con un complemento pedagógico artístico en su instrucción, se educa alejada del conocimiento de los más elevados valores artísticos y exenta de la posibilidad de despertar y desarrollar, desde la más tierna infancia, no sólo su sensibilidad sino también sus facultades en dicho campo.

El incumplimiento parcial del Artículo Tercero de nuestra Carta Magna, por lo referente a la educación artística, constituye una de las limitaciones que el Sistema Educativo Nacional resalta con mayor evidencia, toda vez que, conferidas las atribuciones y funciones educativas al Estado Mexicano, las instituciones responsables de educación artística carecen de un sistema nacional que desarrolle, organice, unifique, impulse, oriente, coordine y evalúe los diversos procesos, programas y fines de la educación artística y, de manera particular, la que se incluye en los planes de estudio de educación preescolar, primaria, telesecundaria, secundaria y normal. La necesidad por diseñar, construir y operar los modelos pedagógicos que sustenten el quehacer docente en la educación artística, será posible en el marco de una política educativa general que revalore las enseñanzas artísticas, tanto en la formación profesional y actualización académica y didáctica

de los maestros que laboran en los niveles educativos señalados como en los correspondientes programas de estudio.²

La necesidad de una mayor vinculación interinstitucional y la urgencia por promover la investigación y la difusión en el seno del ámbito conservatorio, plantean en el momento presente volver los ojos hacia el pasado como fuente de inspiración para el porvenir.

En relación con lo anterior y como producto de lo constatado durante la elaboración de este trabajo, en espera de que nuevas investigaciones sobre estos temas e infinidad de otros más, relativos a la historia de la música en México, puedan realizarse, impone hacer un llamado de atención por lo que respecta al material documental depositado en el Conservatorio Nacional de Música, cuya situación de deterioro y desorganización actual, impide que las investigaciones puedan verificarse a corto plazo y, en cambio, que esta riqueza documental del pasado se destruya inminentemente.

Por tal motivo, es urgente que se determinen las acciones pertinentes con objeto de que grupos de investigadores especializados en la sistematización de archivos puedan salvarlo. Los espacios en que el archivo de la institución se encuentra distribuido dentro del propio plantel, no acondicionados y expuestos a cualquier tipo de siniestro, plagas y contaminación, así como la falta de presupuesto y atención por los organismos competentes, impiden vislumbrar una pronta solución al problema.

Su posible traslado al Archivo General de la Nación —principal reservorio de la riqueza histórica de nuestra Patria y sede de los especialistas más destacados en el ámbito de la preservación y rescate archivísticos—, en donde contaría con el espacio físico y la posibilidad de ser clasificado, conservado y restaurado de manera permanente, no sólo auguraría la perpetuación de este tesoro documental de la cultura, posibilitaría también a todo investigador contar con la oportunidad de consultar dicho acervo y, especialmente, permitiría hasta cierto punto la concentración documental relativa a la institución conservatoria que, para el periodo 1873-1920, se encuentra depositado fundamentalmente en ese recinto.

² Alemán Nava, Teodoro, “Estructuración del Sistema Nacional de Educación Artística”, Ponencia presentada en las Mesas de Análisis en Materia de Política y Legislación Cultural, México, LVI Legislatura de la Cámara de Diputados, Comisión de Cultura, 1996, p. 1.

Mantener tal archivo en el estado en el que se encuentra actualmente, por la simple inercia de acumular cajas y anaqueles con documentos de la propia institución, diseminados entre escombros y residuos orgánicos de todo tipo, o expuestos algunos de ellos a ser sustraídos del plantel ante la falta de control del mismo, es permitir que egoísmos y avaricias o simple desinterés por el pasado y su importancia, lesionen algo que es parte del patrimonio de la Nación. No debe olvidarse que mientras la Historia permanece, los hombres somos los que exclusivamente estamos de paso.

Por tal motivo y con base en lo expuesto en los últimos párrafos, cabe afirmar que al *Conservatorio Nacional de Música* se le plantea un futuro halagador, siempre y cuando en el seno mismo del plantel no se olviden dos aspectos primordiales: conservar y progresar. Respetar el pasado, como reiteradamente se ha manifestado, reforzar el sendero de la investigación y, al mismo tiempo, mirar hacia los nuevos horizontes de la actividad humana: la tecnología impone los cambios de manera acelerada.

Hoy en día la informática penetra en todos los sectores, y la música no puede quedar al margen de ella: los sistemas computarizados permiten experimentar en los laboratorios electroacústicos nuevas formas de ejecución, instrumentación y composición; introducen el manejo de otros tipos de gráfica musical; plantean la necesidad de incorporar conocimientos en cibernética y posibilitan de forma instantánea el intercambio artístico a nivel mundial.

Desde esta perspectiva, me permito transcribir las siguientes líneas que mi padre escribió como recordatorio, a modo de coda final para el presente trabajo:

Pasó mucha agua bajo los puentes de los ríos del mundo desde que el tracio Orfeo, con su arte, domeñara a los árboles, las fieras y los hombres.

Orfeo ha muerto una vez más.

Ahora la música se dirige hacia las computadoras.

Inútilmente los caballeros wagnerianos, aquéllos de los sueños del gran Richard, esperan aún nuevos desarrollos sobre el tercero, cuarto y quinto armónico.

Todavía tendríamos mucho que decir sobre el acorde de tríada.

Sin embargo, estaremos en espera del nuevo genio computarizado, con la secreta esperanza de que no sea un robot.³

³Zanolli, Uberto, “La Física es Música”, Ponencia presentada en el Encuentro del Colegio de Física, Escuela Nacional Preparatoria, México, 1984, en *Celebridades*, México, CNCA, CNM, 1995, p. 30.

Bibliografía

A. Fuentes Primarias

a) Manuscritos

Archivo del Consejo Nacional Técnico de la Educación

Archivo General de la Nación, México

Fondo Ávila Camacho

Fondo Carlos Chávez

Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes

Fondo Justicia e Instrucción Pública

Fondo Lázaro Cárdenas

Fondo Obregón-Calles

Archivo General de Notarías del Distrito Federal

Notaría no. 74

Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música

Biblioteca

Secretaría Académica

Secretaría de Servicios Escolares

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública

Colección Catalogados e Indiferente

Biblioteca Nacional, Fondo Reservado

Colección Lafragua

Centro Nacional De Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas

Archivo Histórico del Instituto Nacional de Bellas Artes

Centro de Estudios Sobre la Universidad

Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México

Secretaría General

Secretaría Administrativa

Escuela Nacional de Música

Escuela Nacional Preparatoria

Folletería

Archivos Particulares

Francisco Agea

Adoración Fabila

Betty Fabila

Blas Galindo

Uberto Zanolli

b) Documentos oficiales

Centro Nacional de las Artes, México, CNCA, 1995 (Folleto)

Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos, México, 1857, en Tena Ramírez, Felipe, *Leyes fundamentales de México (1808-1979)*, 10a ed., México, Porrúa, 1981.

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 113a ed., México, Porrúa, 1995.

Diario Oficial de la Federación, México, 1894-1994

Estadísticas de la Dirección General de Profesiones, México, SEP, 1996.

VI Informe de Labores del Presidente Luis Echeverría Álvarez, México, Secretaría de Gobernación, 1976.

Memoria del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1988-1994, México, CNCA, 1994.

Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958-1964, México, INBAL, 1964.

Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964-1970, México, INBAL, 1970.

Relatoría General del Foro de Análisis y Propuestas para la Reordenación Académica del INBAL, México, 6 de mayo de 1993.

c) Periódicos y revistas

Armonía, México, 1866-1867

Boletín de Instrucción Pública, México, 1903-1912

Boletín de la Secretaría de Educación Pública, México, 1922-1925

Boletín de la Universidad, México, 1920

Boletín del Departamento de Música de la SEP, México, 1946

Cine Mundial, México, 1955

Cultura Musical, México, Conservatorio Nacional de Música, 1936-1937

El Arte. Revista Musical, México, 1910-1912

El Federalista. Periódico político y literario, México, tomo 1, 1871

El siglo XIX, México, 1868

El Sol, México, 1854

El Universal, México, 1929

Excelsior, México, 1983

Nuestra Música, México, 1946-1949

Revista de Revistas, México, 1951

Revista del Conservatorio, México, 1962-1968

d) Testimonios orales

Teodoro Alemán Nava

Alberto Alva Rodríguez

Lufhti Becker

Adoración Fabila Pescina

Humberto Hernández Medrano

Luigi Lanaro

María Teresa Rodríguez

Francisco Savín

Aurora Serratos Garibay

Manuel Suárez Ángeles

Daniel Téllez
 Leopoldo Téllez López
 Víctor Urbán
 Jesús Aguilar Vilchis

B. Fuentes Secundarias

a) Obras

Alemán Valdés, Miguel, *Remembranzas y testimonios*, México, Grijalbo, 1987.

Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la Música III. La música en el periodo independiente*, México, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Científicas, INBA/SEP, 1964.

Bazant, Milada, “La República Restaurada y el Porfiriato”, en *Historia de las profesiones en México*, México, El Colegio de México, 1982.

Brion, Marcel, *La época cotidiana en Viena en tiempos de Mozart y Schubert*, trad. Juan José Utrilla, México, FCE, 1990. (Colección Popular, 456)

Bukofzer, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, vers. esp. de Clara Janés y José María Martín Triana, 2a reimp., Madrid, Alianza ed., 1992. (Alianza Música, 30)

Cosío Villegas, Emma, “Las letras y las artes”, en *Historia Moderna de México. La República Restaurada, vida social*, 2a ed., México/Buenos Aires, ed. Hermes, 1974.

Díaz Du-Pond, Carlos, *La Ópera en México de 1924 a 1984*, México, UNAM, 1986.

Dultzin, Susana, *La educación musical en México. Antecedentes: 1920-1940*, México, Coordinación General de Educación Artística, INBA/SEP, 1982. (Historia Social de la Educación Artística en México)

_____ *La educación musical en México (Nivel profesional)*, México, Coordinación General de Educación Artística, INBA/SEP, 1982. (Historia Social de la Educación Artística en México, 4)

Duby, Georges, *Tiempo de catedrales, El arte y la sociedad (980-1420)*, trad. Arturo R. Firpo, Barcelona, Argot, 1983.

Estrada, Jesús, *Música y Músicos de la época virreinal*, pról., rev. y notas de Andrés Lira, México, SEP, 1980. (Sep Diana, 95)

García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos. Los Monasterios*, México, Imp. de Manuel León Sánchez, 1934.

García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez, vida y obra*, 1a reimp., México, FCE, 1978. (Col. Tierra Firme)

Gariel, Eduardo. "Causas de la decadencia del arte musical en México", México, Tipografía de El Tiempo, 1896.

Garland, Peter, *Silvestre Revueltas*, trad. Carlos Sandoval, México, Alianza editorial, 1994.

González Navarro, Moisés, *La vida social. Historia Moderna de México, El Porfiriato*, coord. gral. Daniel Cosío Villegas, 3a ed., México, Hermes, 1973.

González Ramírez, Manuel, *Recuerdos de un preparatoriano de siempre*, México, UNAM, 1982.

Heers, Jacques, *Historia de la Edad Media*, trad. Eulalia Bosch J., Barcelona, Labor Universitaria, 1976. (Manuales)

Herrera y Ogazón, Alba, *El arte musical en México*, México, Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917, reimp. facs., México, CNCA/INBAL/CENIDIM, 1992.

Historia de las Ciencias. Nuevas tendencias, coord. Juan José Saldaña y Antonio Lafuente, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

Kobayashi, José María, *La educación como conquista*, 2a ed., México, El Colegio de México, 1985.

La educación pública en México a través de los mensajes presidenciales desde la consumación de la independencia hasta nuestros días, pról. de José Manuel Puig Casauranc, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1926.

Martín Moreno, Antonio, *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*, dir. Pablo López de Osaba, Madrid, Alianza ed., 1985.

Maya, Aurea, *Melesio Morales (1838-1908)*, selec., introd., notas y hemerografía, México, CENIDIM, 1994.

Medin, Tzvi, *El minimato presidencial: historia política del maximato (1928-1935)*, 2a reimp., México, Era, 1985. (Col. Problemas de México)

Meneses, Ernesto, *Tendencias educativas oficiales en México (1911-1934)*, México, Centro de Estudios Educativos/Universidad Iberoamericana, 1986.

Merton, Robert K., *Teoría y estructura sociales*, trad. Florentino M. Torner y Rufina Borques, 3a ed., reimp., México, FCE, 1995 (Obras de Sociología)

Meyer, Lorenzo, Rafael Sagovia y Alejandra Lajous, *Los inicios de la institucionalización. Historia de la Revolución Mexicana (1928-1934)*, 1a reimp., coord. Luis González, México, El Colegio de México, 1981. (Historia de la Revolución Mexicana, 12).

Miranda Pérez, Ricardo, *El sonido de lo propio, José Rolón (1876-1943)*, México, CENIDIM, 1993.

Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, comp. y nota prelim. de José Emilio Pacheco, México, CNCA/INAH, 1994. (Memorias Mexicanas)

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, pról. Salvador Novo, tomo I, 3a ed., México, Porrúa, 1961.

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, pról. Salvador Novo, tomo I, 3a ed., México, Porrúa, 1961.

Parker, Robert L., *Carlos Chávez, México's Modern-Day Orpheus*, Twayne Publishers, 1983.

Pierre, Constant, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900.

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, pról. Salvador Novo, tomo I, 3a ed., México, Porrúa, 1961.

Primeros Anales del Conservatorio Nacional de Música, formulados y redactados por los profesores y el Director Dr. Adalberto García de Mendoza, tomo I, México, Ediciones "Amigos del Conservatorio", 1941.

Orta Velázquez, Guillermo, *Breve historia de la Música en México*, tomo II, México, Porrúa, 1965.

Romero, Jesús C. *Efemérides de la música mexicana*, vol. 1, México, CENIDIM, 1993.

_____ *José Mariano Elízaga*, México, Ediciones del Departamento de Bellas Artes, SEP, 1934.

Saldaña, Juan José. "Teatro científico americano. Geografía y cultura en la historiografía latinoamericana de la ciencia", en *Historia social de las ciencias en América Latina*, coord. Juan José Saldaña, México, Coordinación

de Humanidades y Coordinación de la Investigación Científica de la UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 1996. (Col. Problemas educativos de México)

_____ “Ciencia y felicidad pública en la ilustración americana”, en *Historia social de las ciencias en América Latina*, coord. Juan José Saldaña, México, Coordinación de Humanidades y Coordinación de la Investigación Científica de la UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 1996. (Col. Problemas educativos de México)

Saldívar, Gabriel, *Historia de la Música en México*, colabor. de Elisa Osorio Bolio, ed. facsímil de 1934, México, Gobierno del Estado de México, 1981.

Sánchez, J. *Academias literarias del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1961.

Sandí, Luis. *De Música... y otras cosas*, México, Editora Latino Americana, 1969.

Sierra, Augusto Santiago, *Las Misiones Culturales (1923-1973)*, México, SEP. (Sepsetentas, 113)

Silva Herzog, Jesús, *Una historia de la Universidad de México y sus problemas*, 5a ed., México, Siglo XXI, 1990.

Sosa, José Octavio y Mónica Escobedo, *Dos siglos de Ópera en México*, 2 vols., México, SEP, 1988.

Soto, Miguel, *La conspiración monárquica en México, 1845-1846*, México, EOSA, 1988. (Colección Historia, 60)

Stametz de Wallerstein, Linda, *Vasconcelos, el hombre del libro*. La época de oro de las bibliotecas, México, UNAM, IIB, 1991.

Tello, Aurelio, *Salvador Contreras. Vida y obra*, México, CENIDIM, 1987 (Col. de Estudios Musicológicos)

Tovar y de Teresa, Rafael, *Modernización y política cultural*, México, FCE, 1994.

Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1993.

Vázquez, Josefina Zoraida, *Nacionalismo y Educación en México*, México, El Colegio de México, 1979 (Nueva Serie, 9)

Zanolli, Uberto. *Giacomo Facco, maestro de reyes*, México, ed. Don Bosco, 1965.

_____ Organología Musical, vol. I, México, ENP/UNAM, 19.

_____ Organología Musical, vol. II, México, ENP/UNAM, 1990. (Serie Artes, 4)

C. Artículos y Tesis

Alemán Nava, Teodoro, “Estructuración del Sistema Nacional de Educación Artística”, Ponencia presentada en las Mesas de *Análisis en Materia de Política y Legislación Cultural*, México, Cámara de Diputados, Comisión de Cultura, 1996.

Araiz, Andrés, “La historia del Conservatorio contenida en su Archivo”, *Revista del Conservatorio*, México, julio de 1963.

Baqueiro Foster, Gerónimo, “La Música”, en *México, 50 años de Revolución*, IV. La Cultura, México, FCE, 1962.

Canova, Rosa, “1861-1876”, en y todo... por una nación. historia social de la producción plástica de la ciudad de México, 1761-1910, coord. Eloísa Uribe, 2a ed., México, SEP/INAH, 1987, pp. 140-141. (Colección Científica, 64)

Carmona, Gloria, “Periodo de la Independencia a la Revolución (1810’1910)”, en *La música de México*, dir. Julio Estrada, vol. 3, México, UNAM, IIE, 1984.

Castillo Dorantes, Moraima, “La regulación de las profesiones en la historia de México”, en *Colegios y profesiones, México*, Dirección General de Profesiones/SEP, 1996. (Número conmemorativo)

Chávez, Carlos, “La Sinfónica Nacional”, en *Nuestra Música*, año v, no. 18, II trimestre, México, 1950.

“Education in Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edit. por Stanley Sadie, Londres, 1980.

Estrada, Julio, “Historia. Periodo Nacionalista (1910 a 1958)”, en *La música de México*, dir. Julio Estrada, México, UNAM, IIE, 1984.

Estrada, Julio y Luis A. Estrada, “La música y las instituciones en el México actual (1958-1980)”, en *La música de México*, dir. Julio Estrada, México, UNAM, IIE, 1984.

Galindo, Blas, “Compositores de mi generación”, en *Nuestra Música*, Año III, núm. 10, México, 1948.

García, Marisol, “Se iniciaron los festejos por el 50 aniversario de la Escuela de Arte Teatral del INBA”, *Uno más uno*, México, 16 de julio de 1996.

González Gamio, Ángeles, “Las hermosas gemelas”, *La Jornada*, México, 1º de septiembre de 1995.

Guerrini, Guido. “Conservatorio”, en *Enciclopedia della Música*, vol. 1, Milán, Ricordi, 1963.

Guzmán Bravo, José Antonio y José Antonio Nava Gómez Tagle, “La Música Nueva”, en *La Música de México. Periodo Prehispánico*, dir. Julio Estrada, México, UNAM, IIE, 1984.

“La Música”, en *Enciclopedia de México*, dir. José Rogelio Álvarez, México, 1974.

López, Manuel, “La Escuela Superior de Música”, en *Educación Artística*, México, SGEIA/INBA, año 1, núm. 0, mayo-junio de 1993.

Magaña Esquivel, Antonio, “El teatro y el cine”, en *México, 50 años de Revolución. La Cultura*, vol. IV, México, FCE.

Manrique, Jorge Alberto, “Blas Galindo; una época de la cultura mexicana”, en *Humanidades*, México, UNAM, núm. 59, mayo 5 de 1993.

Matute, Álvaro, “La historia inmediata”, en *Universidad de México*, nos. 492-492, UNAM, enero-febrero, México, 1992.

Medellín, Jorge L., “Arquitectura”, en *México, 50 años de Revolución, IV. La Cultura*, México, FCE, 1962.

Mejía, Estanislao, “Historia de la Educación Musical en México”, en *Anales de la Escuela Nacional de Música*, México, UNAM, 1947.

_____ “Enseñanza de la música en los institutos sociales”, en *Cultura Musical*, México, no. 6, abril de 1937.

Monroy, Guadalupe, “Instrucción Pública”, en *Historia Moderna de México. La República Restaurada, vida social, 2a ed.*, México/Buenos Aires, ed. Hermes, 1974.

Musacchio, Humberto, “La República de las Letras”, *Reforma*, México, 6 de mayo de 1996.

Robles Cahero, José Antonio, “Un mexicano en París”, *Heterofonía*, México, CENIDIM, no. 107.

Rodríguez y Rodríguez, María Teresa, “Plan de Trabajo para el periodo 1988-1992”, México, 1988.

Romero, Jesús C. “Historia del Conservatorio”, en *Nuestra Música*, Año II, no. 5, enero, México, 1947.

_____ “Manuel M. Ponce”, en *Nuestra Música*, Año III, no. 10, abril, México, 1948.

_____ “Reseña histórica de la fundación del Conservatorio Nacional de Música”, *Heterofonía*, núm. 93, abril-junio, México, 1986.

_____ “Ricardo Castro”, en *Nuestra Música*, Año IV, no. 14, abril, México, 1949.

Rosales y Zamora, Patricia, “El Patronato, la mejor ayuda para el CNM”, *Excelsior*, México, 26 de marzo de 1988.

Saldaña, Juan José y Luz Fernanda Azuela, “De *amateurs* a profesionales. Las sociedades científicas mexicanas en el siglo XIX”, *Quipu. Revista Latinoamérica de Historia de las Ciencias y la Tecnología*, vol. II, no. 2, mayo-agosto, México, 1994.

Sandi, Luis, “Chávez y la Música”, en *Homenaje a Carlos Chávez*, México, INBA, 1979.

_____ “La educación musical en México”, *Nuestra Música*, México, núm. 14, 1946.

Zanolli, Uberto. “El hombre que da sentido musical al término geográfico de América” (Entrevista con Carlos Chávez), México, *Diario de la Nación*, 20 de diciembre de 1959.

_____ “Inmortalidad de la Ópera”, *Diario de la Nación*, México, 9 de agosto de 1959.

_____ “La Física es Música”, ponencia presentada en el *Encuentro del Colegio de Física*, ENP, 1984, cit. en Uberto Zanolli, vida y obra, México, CNCA/CNM, 1995. (Colección Celebridades, no.1)

_____ “La Música en la formación integral del individuo”, ponencia inédita presentada en el Foro Abierto organizado por la Coordinación de Extensión Universitaria: *La participación de la Comunidad en Actividades Musicales*, México, UNAM, 1984.

Zanolli Fabila, Betty Luisa. *La Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM. Veinte años de labor didáctica (1972-1992)*, México, CNM, 1993. (Tesis de Maestro Especializado en la Enseñanza Musical Escolar)

_____ “El piano”, ponencia inédita presentada en el Curso de Actualización de Maestros de Actividades Estéticas, México, ENP/UNAM, 1990.

D. Obras de Apoyo

Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto. Siglo XX, Eduardo Soto Millán (comp.), tomo I, México, FCE/SACM, 1996.

Diccionario Enciclopédico Salvat Universal, Barcelona, Salvat editores, 1981.

Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México. 4a ed., México, Porrúa, S.A.

Enciclopedia de México, Dir. José Rogelio Álvarez, México, Enciclopedia de México, 1966.

Enciclopedia della Musica, Milán, Ricordi, 1963.

Enciclopedia dello Spettacolo, Milán, Ricordi, 1964.

Grial, Hugo de, *Músicos mexicanos*, México, Diana, 1965.

Michael Randel, Don, *Diccionario Harvard de Música*, México, Diana, 1989.

Moncada García, Francisco, *Grandes Músicos Mexicanos*, México, Framong, 1966.

Tapia Colman, Simón, *Música y músicos en México*, México, Panorama, 1991.

Zanolli, Uberto, *Formas y estilos musicales de Occidente*, México, ENP-UNAM, 1992. (Serie Artes, 7)

_____, *Terminología Musical Básica*, México, ENP-UNAM, 1987. (Serie Artes, 1)

Siglas

ACONALTE	Archivo del Consejo Nacional Técnico de la Educación
AGN	Archivo General de la Nación
AGNDF	Archivo General de Notarías, Distrito Federal
AHCNM	Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música
AHINBA	Archivo Histórico del Instituto Nacional de Bellas Artes
AHSEP	Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública
AHUNAM	Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México
BIP	Boletín de Instrucción Pública
BN	Biblioteca Nacional
CENIDIAP	Centro Nacional de Documentación, Investigación e Información en Artes Plásticas
CENIDIM	Centro Nacional de Documentación, Investigación e Información en Música
CESU	Centro de Estudios sobre la Universidad
ENM	Escuela Nacional de Música
ENP	Escuela Nacional Preparatoria
FR	Fondo Reservado
IIB	Instituto de Investigaciones Bibliográficas
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas
IPBA	Instrucción Pública y Bellas Artes
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

Secretaría de Cultura

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural
y Fomento a la Lectura

Marina Núñez Bernalova
Directora general de Publicaciones

Instituto Nacional de Bellas Artes

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Sergio Rommel Alfonso Guzmán
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

David Rodríguez de la Peña
Director del Conservatorio Nacional
de Música

Fernando González Domínguez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

*La profesionalización de la enseñanza musical en México:
El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996).
Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología
en el contexto nacional. Volumen I*

se terminó de formar en el mes diciembre de 2017. Ciudad de México.

Estuvo al cuidado de la Subdirección Editorial del INBA.

ISBN 978-607-605-540-3



9 786076 055403

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



 **INBA**

 conservatorio
nacional
de música